

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.)

**1988 | 2**

1988

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18336>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Studienkreis Rundfunk und Geschichte e.V. (Hg.): 1988 / 2, Jg. 14 (1988),  
Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18336>.

**Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons -  
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/  
Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz  
finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

**Terms of use:**

This document is made available under a creative commons -  
Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

# Studienkreis Rundfunk und Geschichte Mitteilungen

14. Jahrgang Nr. 2 - April 1988

Nachrichten und Informationen: 19. Jahrestagung des Studienkreises in Bremen - Walter Bruch - Andrea Brunnen- Wagenführ - Neuer Intendant des Deutsch- landfunks	Seite	102
Schwarzes Brett: Heinz Schwitzke - Karl-Günther von Hase - Richard Giese (1920-1988) - Frederick ("Fritz") Loewe (1901-1988) - Jean Mitry (1904-1988) - Jay Leyda (1910-1988) - Neues zur Infla- tion des Regionalen	Seite	104
Martin Loiperdinger: Probleme des Quel- lenwerts von Bildmedien für die Ge- schichtsschreibung	Seite	123
Wilfried Scharf: Die beiden DDR-Fernseh- programme in den achtziger Jahren	Seite	131
Michael Jansen: Hörfunk, Fernsehen und Kalter Krieg - Die "gesamtdeutschen" Aktivitäten der bundesdeutschen Rund- funkanstalten in den fünfziger und sechziger Jahren	Seite	152
Werner Lohmann: Heinrich Vogeler im Moskauer Rundfunk - Dokumente zur Biographie	Seite	157
Marlies Grimm: Begegnung in Berlin - Grete von Zieritz und der Rundfunk	Seite	171
Bibliographie: Rundfunkbezogene Hochschulschriften aus kommunikationswissenschaftlichen Fach- instituten/Institut für Kommunikations- wissenschaften der Universität Göttingen	Seite	189
Zeitschriftenlese 46 (1.1.-31.3.1988 und Nachträge)	Seite	190
Besprechungen	Seite	195

## NACHRICHTEN UND INFORMATIONEN

### 19. Jahrestagung des Studienkreises in Bremen

Die 19. Jahrestagung des Studienkreises Rundfunk und Geschichte findet, wie immer beginnend mit dem traditionellen Kaminabend, vom 22. bis 24. September im Fernseh-Studiogebäude von Radio Bremen in Bremen statt, wo der Studienkreis bisher noch nie zu Gast war. Themen sind 40 Jahre Transistor und die Veränderung der Radiokultur, der Kommunikationsraum Bremen, die Geschichte der Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik Deutschland (ARD) am Beispiel Finanzausgleich sowie die Darstellung des Mediums Rundfunk in den Nachbarmedien. Einen Schwerpunkt bilden Geschichte und Funktion der Auslandsberichterstattung, zu dem eine Podiumsdiskussion mit dem Fernseh-Chefredakteur von Radio Bremen, Ulrich Kienzle, sowie den Medienkritikern und Rundfunkjournalisten Ansgar Skriver (WDR) und Rupert Neudeck (Deutschlandfunk) geplant ist. Weil Radio Bremen, das den Studienkreis bei der Ausrichtung der Tagung unterstützt, sich von allen anderen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik durch seine Direktorialverfassung unterscheidet, sollen zu Beginn der 19. Jahrestagung durch die Beteiligten die Vorzüge und Nachteile dieser Direktorialverfassung diskutiert werden. Einbezogen wird dabei die Mitbestimmungsdiskussion der sechziger und siebziger Jahre, auf die die Einrichtung des gleichberechtigten Direktionskollegiums an der Spitze von Radio Bremen zurückgeht.

### Walter Bruch

Dem Ehrenmitglied des Studienkreises Prof. Dr. Ing. Walter Bruch telegraphierte der Vorsitzende am 2. März: Zu Ihrem heutigen achtzigsten Geburtstag gratuliere ich Ihnen von Herzen, zugleich im Namen der Vorstandskollegen und der Mitglieder des Studienkreises Rundfunk und Geschichte. Sie haben uns inspiriert, Sie haben vielen von uns geholfen, Sie sind uns stets ein zuverlässiger Partner: der Verein dankt Ihnen, und wir alle hoffen auf eine lange Dauer Ihrer aktiven Sympathie ... In steter Verbundenheit Ihr Friedrich Kahlenberg.

### Andrea Brunnen-Wagenführ

Der Redaktionsverantwortlichen des Informationsdienstes "Fernseh-Informationen" hat der Vorsitzende am 10. April geschrieben: ... zu Ihrem fünfundsechzigsten Geburtstag am 12. April gratuliere ich Ihnen und spreche zugleich im Namen der Kollegin und der Kollegen im Vorstand und der Mitglieder des Studienkreises herzliche Glückwünsche aus. Gemeinsam mit Ihrem ganz unvergessenen Mann haben Sie den Studienkreis und dessen Arbeit von den Tagen seiner Gründung an mit Tatkraft und Sympathie gefördert, haben an seinen Veranstaltungen aktiven Anteil genommen. Viele der Mitglieder danken Ihnen fördernden Rat, kritische Fragen, verständnisvolle Nachdenklichkeit im Gespräch, aber auch stets gespendete Ermutigung und Ermunterung! Nicht wenigen von uns haben Sie mit Ihrer wachen, realistischen Gegebenheiten mit nüchterner Distanz begegnenden Beobachtung, vor allem aber mit Ihrer ganz unerschöpflichen Sympathie für das Medium Rundfunk im allgemeinen, für das Fernsehen im besonderen ein Beispiel gegeben ... So wünschen wir Ihnen zu allererst Kraft für Ihr Tun, für Ihr tägliches Engagement bei der Beobachtung der Entwicklung der Medien, für Ihre Arbeit für die Fernseh-Informationen. Und wir hoffen auf Ihre fortdauernde Präsenz im Studienkreis bei dessen Veranstaltungen, auf die Chance, von Ihnen zu lernen, von Ihnen ermutigt zu werden. Liebe Frau Wagenführ, der Studienkreis gratuliert Ihnen durch mich in sympathisierender Verbundenheit ... Ihr Friedrich Kahlenberg.

### Neuer Intendant des Deutschlandfunks

Der Rundfunkrat des Deutschlandfunks wählte am 15. Januar 1988 mit 14 zu sechs Stimmen bei zwei Enthaltungen Edmund Gruber für sechs Jahre zum neuen Intendanten; er tritt sein Amt als Nachfolger von Richard Becker am 1. April an. Möglicherweise war das die letzte Wahl eines DLF-Intendanten in dieser Form, da im Bundesinnenministerium der Entwurf einer Novelle zum Bundesrundfunkgesetz erarbeitet wurde, nach der die Zahl der von Staatsorganen ernannten oder gewählten Rundfunkräte verringert werden soll.

Edmund Gruber, geboren 1936 in München, begann seine journalistische Laufbahn neben dem Studium der Volkswirtschaft als Redakteur der "Süddeutschen Zeitung", wurde anschließend im politischen Programmbereich des Bayerischen Rundfunks tätig, später Redaktionsmitglied des Fernsehmagazins "Report" und ging 1967 nach Tel Aviv, um als Auslandskorrespondent für den Nahen Osten über Israel, Griechenland, die Türkei, Zypern und den Iran zu berichten. Seit 1973 wiederum für die ARD in London, wechselte er 1978 zum ZDF über, das ihn nach Washington entsandte.

1977 wurde dem der CDU/CSU nahestehenden Gruber zum ersten Mal ein Intendantenamt angetragen, doch unterlag er bei der Wahl für den Sender Freies Berlin knapp seinem Gegenkandidaten Wolfgang Haus. 1980 wählten die Intendanten der ARD-Anstalten ihn mit Zweidrittelmehrheit zum neuen Chefredakteur von ARD-Aktuell mit Sitz in Hamburg als Nachfolger von Dieter Gütt. Damit war Gruber für "Tagesschau" und "Tagesthemen" verantwortlich. 1981 kam es zwischen ihm und den Redaktionen wegen gegenseitiger Vorwürfe ("innere Zensur" einerseits, "Tendenzjournalismus" andererseits) zu einem offenen Konflikt, nach dessen Beilegung 1983 die getrennten Redaktionen von "Tagesschau" und "Tagesthemen" vereinigt und Edmund Gruber zum Ersten Chefredakteur berufen wurde. Sein Vertrag bei ARD-Aktuell wäre am 30. September 1988 ausgelaufen.

Hans-Gerhard Stülb

SCHWARZES BRETT -----

### Heinz Schwitzke

Der große Patron des deutschsprachigen Hörspiels, - er war, wenigstens zeitweise, auch ein bedeutender Fernsehmann, und das sei vorab hier vermerkt, ehe es ganz und gar vergessen wird: Heinz Schwitzke, der Rundfunkdramaturg und Schriftsteller, der am 13. Februar in Eutin seinen 80. Geburtstag feiern kann, war denkerisch und gestalterisch so vielseitig (und ist es noch), daß er neben seinem Amt als Hörspielchef des NDR Ende der fünfziger Jahre auch die Sparte Fernsehspiel leitete, und das in jener schwierigen Anfangszeit des Fernsehens, als auch Fernsehspiele live gesendet wurden, die Aufzeichnungsverfahren waren noch im Stadium der Entwicklung.

Schwitzke hatte sich schon 1952 Gedanken über das Fernsehen gemacht, er hat damals "Der Mensch im Spiegel - Gefahren und Chancen des Fernsehens" niedergeschrieben, als es erst 5.000 Fernsehgeräte gab. Als Hamburger Fernsehspiel-Chef handelte er ähnlich, wie er beim Hörspiel verfahren war: Er hatte sich um Originalhörspiele bemüht und ebenso jetzt um Fernsehspiele, die nicht nach Romanen

oder Dramen entwickelt waren, sondern original für das Fernsehen erfunden. Davon zeugt noch der Band "Vier Fernsehspiele" (1960 bei Cotta in Stuttgart), zu denen Heinz Schwitzke eine 19 Druckseiten lange geistvolle Einleitung schrieb; die vier Autoren waren immerhin keine geringeren als Wolfgang Hildesheimer, Joachim Maas, Claus Hubalek und Horst Lommer.

Gewiß, das war nur ein Nebenzweig seines Tuns. Aber was war der Hauptzweig? War es vielleicht nicht doch seine dichterische Arbeit, gekrönt mit dem Roman "Das einundzwanzigste Kapitel" (1980), mit der er einen Bogen vom Urchristentum bis in unsere schuldbeladene Gegenwart schlug? Der Roman, bei seinem Erscheinen auch publizistisch ein großer Erfolg, wird Bestand haben. Aber Schwitzkes Leistung für das Hörspiel wird, wenigstens heute, als wichtiger gelten. Dazu ein Blick auf seinen Lebenslauf: 1908 im mansfeldischen Helbra als Sohn eines Lehrers geboren und in Berlin aufgewachsen, studierte er im Hauptfach Philosophie, dazu Kunst- und Musikwissenschaft, schaffte früh, schon 1930, die Promotion, arbeitete schriftstellerisch und als Hörspielkritiker und wurde 1932 beim Deutschlandsender tätig (betreute dort z.B. Günter Eichs Reihe des "Königswusterhäuser Landboten"), verließ Ende 1938 aber den Sender und wurde, ohne es zu müssen, Soldat, und das trug ihm schließlich düstere Jahre in russischer Gefangenschaft ein (von wo er sein Buch "Das Evangelium der Gefangenen" mitbrachte).

Gleich nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft im Spätsommer 1948 begegnete er Focko Lüpsen, der in Bethel den Evangelischen Pressedienst (epd) wieder aufbaute. Im Bündnis mit Lüpsen gründete Schwitzke die Fachkorrespondenz "Kirche und Rundfunk", die erste Ausgabe erschien im Januar 1949, im Aufbau ähnlich wie heute, aber nur alle 14 Tage erscheinend. Mit seinen kritischen Überlegungen fiel er rasch auf, Adolf Grimme holte ihn zum NWDR nach Hamburg, wo er Ende 1951 die Hauptabteilung "Hörspiel und Produktion" übernahm. Da sich das Hörspiel beim NWDR Köln (später WDR) auf der gemeinsamen Mittelwelle im wesentlichen auf Adaptionen großer Literatur beschränkte, konnte sich Schwitzke auf das Anwerben und Ermuntern zeitgenössischer Autoren konzentrieren, und so kam es zu der unvergleichlichen Hörspielzeit mit Autoren wie Ingeborg Bachmann, Friedrich Dürrenmatt, Günter Eich, Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer - man kann die Namen gar nicht alle aufzählen, die damals "seine Autoren" waren - von Heinrich Böll bis Siegfried Lenz, und wohlgemerkt: Durchweg schrieben sie für Schwitzke (und ließen sich von ihm beraten), bevor sie berühmt wurden.

Ein erstes Fazit aus dieser Arbeit zog Schwitzke in seinem nun längst klassischen Buch "Das Hörspiel, Geschichte und Dramaturgie" (1963 bei Kiepenheuer und Witsch in Köln, 488 S.). Neben einer ganzen Anzahl von Anthologie-Editionen präsentierte er als Autor 1963 auch "Reclams Hörspielführer" (670 S.); eine große und bisher unangefochtene Leistung war auch die Herausgabe von Günter Eichs Hörspielen in dessen "Gesammelten Werken" (Suhrkamp, Frankfurt 1973). Damals hatte sich Heinz Schwitzke schon nach Eutin zurück-

gezogen (seit 1971), unermüdlich und oft temperamentvoll, wenn's sein mußte auch bissig schreibend und arbeitend. Der Rundfunk und die deutsche Literatur haben ihm viel zu danken.

Friedrich Wilhelm Hymmen

Aus: Fernseh-Informationen Nr. 2/Januar 1988

DIPLOMAT UND INTENDANT.  
KARL-GÜNTHER VON HASE ZUM  
70. GEBURTSTAG

Daß aus einem Botschafter auch einmal ein Fernsehintendant werden kann, mag nur auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinen. Für den Nachfolger von Prof. Dr. Karl Holzamer auf dem Intendantensessel des Zweiten Deutschen Fernsehens schien der Weg immerhin vorgezeichnet. Karl-Günther von Hase hatte zwar 1967 auf das Amt des Intendanten der Deutschen Welle verzichtet, um als ehemaliger Leiter des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung Staatssekretär im Verteidigungsministerium zu werden, immerhin aber war er fünf Jahre lang Vorsitzender des Rundfunkrates der Deutschen Welle und Mitglied des Rundfunkrates des Deutschlandfunks gewesen. Daß er sich immer besonders für die Presse und die Informationsarbeit der Medien interessiert hatte, begründete er später mit dem Hinweis, „auch als Botschafter hat man ja eine informationspolitische Tätigkeit“.

Karl-Günther von Hase entstammt einer schlesischen Gutsbesitzersfamilie, wuchs aber in Berlin auf, wo sein Vater als Oberst der Schutzpolizei 1934 als „politisch unzuverlässig“ in den Ruhestand geschickt wurde. Der Sohn wurde am 15. Dezember 1917 im niederschlesischen Wangern geboren, machte 1935 sein Abitur in Berlin, ging 1936 als Fahnenjunker zur Deutschen Wehrmacht, brachte es bis zum Major im Generalstab, erlebte das Kriegsende im Truppendienst an der Front und war bis 1949 in russischer Kriegsgefangenschaft. Danach meldete er sich bei der Diplomatenschule in Speyer, die damals noch Anwärter auch ohne Studium aufnahm. Dann folgten von 1951 bis 1962 Tätigkeiten im Auswärtigen Amt, zunächst 1953 als Gesandtschaftsrat in Ottawa, dann 1958 als Sprecher des Amtes in Bonn, schließlich 1961 als Ministerialdirektor Leiter der Abteilung West II.

Am 1. Juli 1962 übernahm Karl-Günther von Hase als Nachfolger von Staatssekretär Felix von Eckardt, der als Bundesbevollmächtigter nach Berlin ging, die Leitung des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung und erhielt wenig später den Titel Staatssekretär. Sein enges Verhältnis, das ihn von Anfang an mit Konrad Adenauer verband, übertrug sich wohl auch noch auf Ludwig Erhard als dessen Nachfolger im Bundeskanzleramt. Während der Kanzlerschaft Georg Kiesingers indes wechselte von Hase als Staatssekretär in das Verteidigungsministerium über und erreichte 1970 den Gipfel seiner bisherigen politischen und diplomatischen Laufbahn mit der Berufung zum Botschafter der Bundesrepublik Deutschland in Großbritannien. Von dort kehrte er zurück, als er ohne eigenes Zutun überraschend, wenn auch erst nach mehreren schwierigen Wahlgängen, zum Intendanten des Zweiten Deutschen Fernsehens berufen wurde. Das Amt des Intendanten hatte er vom 15. März 1977 an fünf Jahre hindurch inne.

Eigentlich hätte er von London als NATO-Botschafter nach Brüssel gehen sollen, aber er entschied sich für Mainz und damit für einen nicht alltäglichen Abschluß seiner diplomatischen Karriere. Als er das ZDF 1982 wieder verließ, sah er rückblickend den Reiz seiner damaligen Aufgabe, „aus der geschützten Atmosphäre des Beamten herauszukommen, obwohl die Intendantenjahre gekennzeichnet waren durch eine sich verschärfende medienpolitische Auseinandersetzung, in der ein Konsens dringend notwendig wird“. Karl-Günther von Hase hat diese entscheidenden Jahre an der schon damals unruhigen medienpolitischen Front mit diplomatischem Geschick und vitalem Optimismus durchgestanden.

Während des Krieges war der Ritterkreuzträger Karl-Günther von Hase auch von den Ereignissen um den 20. Juli 1944 berührt. Er mußte aus dem Generalstab ausscheiden, nachdem sein Onkel, Generalleutnant Paul von Hase, als Stadtkommandant von Berlin zu den Verschwörern gegen Hitler gehört hatte und am 8. August 1944 in Berlin hingerichtet worden war. Zur Familie von Hases gehörte auch der am 9. April 1945 im KZ Flossenbürg hingerichtete evangelische Theologe Dietrich Bonhoeffer. Er war sein Vetter. Noch 1945 hatte Karl-Günther von Hase die Ehe mit Renate Stumpff, der Tochter des Generalobersten der Luftwaffe Hans-Jürgen Stumpff, geschlossen.

Aus seiner Zeit als Bundespressechef wie als Botschafter gibt es viele Bonmots, die häufig die Schlagzeilen für Zeitungen des In- und Auslandes abgaben. Sein wohl berühmtester Ausspruch war: „Bei jeder Konferenz ist das Kommuniké meistens das letzte Wort, aber nie der letzte Schrei.“ Im Jahre 1967 erhielt er in Aachen den Karnevalsorden „Wider den tierischen Ernst“, 1982 das Große Bundesverdienstkreuz mit Stern und Schulterband. *Heinz Rudolf Fritsche*

Aus: Schlesien - Kunst, Wissenschaft, Volkskunde, IV/1987, S. 248/9

#### Richard Giese (1920-1988)

Der Leiter der Nachrichtenabteilung der "Tagesschau" seit Herbst 1960 trug als Mann der ersten Stunde nach dem Zweiten Weltkrieg wesentlich zur Entwicklung des deutschen Nachrichtenwesens in den Presseagenturen und im Rundfunk bei. Er leitete zunächst das Hamburger Büro der DENA, der Agentur der amerikanischen Besatzungszone, wechselte 1949 zur neugegründeten Deutschen-Presse-Agentur (dpa) über und wurde Anfang 1951 Redakteur in der Nachrichtenabteilung des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR). Mit der Übergabe der Leitung der Tagesschau von Martin S. Svoboda an Hans-Joachim Reiche im Herbst 1960 und der damit verbundenen Neuorganisation kam auch Richard Giese zum Fernsehen. Unter seiner Mitwirkung wurden die bis dahin strenge Zweiteilung der Tagesschau in Wortnachrichten und Filmberichte allmählich aufgelockert, die Nachrichten "illustriert" und die Übergänge fließend gestaltet. Auf diese Weise konnte sich die Tagesschau der ARD gegenüber den entstehenden Nachrichtensendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) langfristig behaupten.

Als die Tagesschau 1978 zusammen mit den neuen "Tagesthemen" unter neuer Leitung zu "ARD-Aktuell" zusammengefaßt wurde, ging Giese in den vorzeitigen Ruhestand. Er lebte seither in Baden-Württemberg und machte sich einen Namen als Übersetzer englischsprachiger Werke, insbesondere des britischen Zeitgeschichtlers David Irving. Kurz vor seinem Tod schloß er noch die Übersetzung des neuesten Buches des englischen Zeitkritikers Edward Alan Bloom ab. Richard Giese starb am 15. Januar 1988 in Bad Mergentheim.

Hans-Gerhard Stülb



Frederick ("Fritz") Loewe 1901 - 1988

Mit der von Theatergenealogen liebevoll studierten Schauspieler-Musiker-Familie der Löwes waren sie, wie es scheint, nicht verwandt. Großvater und Vater waren Büroangestellte, "Privatbeamte". Vater Edmund Löwe, geboren am 16. September 1870 in Wien, zog als Coupletsänger abends durch die Vereine und schaffte mit Zwanzig den Sprung auf die Bühne, - in Teplitz. Als Komiker in Volksstücken, bald als Operettentenor, trat er in Prag, dann in Berlin und Hamburg auf. Mit dem Ferenczy-Ensemble unternahm er schon 1896 eine Konzertreise nach New York, schlug Angebote zu bleiben aus und spielte von 1897 auf 98 in Wien, ging über Graz 1899 wieder nach Hamburg, trat 1901 in Berlin - Apollotheater - auf und war im folgenden Jahr wieder in Wien unter Vertrag. 1905 war Franz Lehár's "Lustige Witwe" uraufgeführt worden, und Edmund Löwe wurde in der Rolle des Prinzen Danilo der Star der Berliner Aufführung.

Als erster Sohn von Edmund Löwe und seiner Frau, der Schauspielerin Rosa Löwe, wurde Friedrich Löwe am 10. Juni 1901 in Berlin geboren. (1) Die Eltern schickten den kleinen Fritz - der Rufname hielt sich auch in Amerika - auf das private Sternsche Konservatorium. In der Klavierklasse bekam der Zehnjährige Unterricht von Eugène d'Albert und Ferruccio Busoni. An der königlichen Hochschule für Musik lernte er Komposition bei Emil Nikolaus von Reznicek. Im Jahre 1914 bekam Friedrich Löwe seinen ersten Soloauftritt als Konzertpianist mit den Berliner Philharmonikern. Mitten im Ersten Weltkrieg, 1916, soll eine Schlagermelodie ("Kathrin, du hast die schönsten Beine von Berlin") des Wunderknaben ein ansehnlicher Verkaufserfolg gewesen sein.

Vater Edmund war inzwischen in die Vereinigten Staaten ausgewandert. Sohn Friedrich folgte ihm 1924, doch seine Hoffnungen auf eine Pianistenkarriere als "Klaviervirtuose" zerschlugen sich. Frederick Loewe - gesprochen: Lu-i, aber die Anglisierung half zunächst nicht weiter - mußte sich mit Gelegenheitsarbeiten durchschlagen, verkaufte Begleitmusik für Bühne und Rundfunk und wartete auf seine Chance. Am 4. März 1935 führte man im New Yorker Hotel Ritz ein kleines Singspiel für ihn auf: "Pettycoat fever". Er lernte den Rundfunkpublizisten Earl T. Crooker (\* Boston 1899) kennen. Für dessen Rundfunksendung "The Illustrators Show" schrieb Loewe 1936 die Musik. Die beiden brachten im Januar 1937 in St. Louis ihr ersten Musical heraus: "Salute to spring". Am 1. Dezember 1938 folgte in New York das zweite Crooker-Loewe-Musical, "The great lady", und erreichte bescheidene 20 Aufführungen. Zwischen 1938 und 1942 machten regelmäßige, bisweilen auch vom Rundfunk übertragene musikalische Sketche aus dem New Yorker Lamb's Club

---

1) In älteren Nachschlagewerken wird Wien als Geburtsort und 1904 als Geburtsjahr genannt. Diese Angaben sind überholt durch die Angaben in neueren biographischen Lexica, deren Fragebögen gewöhnlich von den aufgeführten Personen selbst ausgefüllt oder korrigiert werden; die hier mitgeteilten Daten stammen aus dem American Who's Who (1987) und dem Who's Who in the Theatre (1977).

("The Lamb's Club Gambols") den Komponisten Loewe ein wenig bekannt. 1942 konnte er immerhin noch einmal als Solopianist auftreten. Im selben Jahr kam eine Neubearbeitung von "Salute to spring" in Detroit unter dem Titel "Life of the party" auf die Bühne. 1942 war schließlich auch das Jahr, in dem Loewe dem Librettisten seines Lebens begegnete, dem Publizisten und Schriftsteller Alan Jay Lerner(2).

Das erste Lerner-Loewe-Musical, "What's up?", inszeniert von George Balanchine, kam 1943 heraus und konnte sich mit 93 Aufführungen acht Wochen am Broadway halten. Das nächste, "The day before spring", erlebte 1945 bereits 165 Aufführungen. Zwei Jahre später setzte die Erfolgsserie der beiden Musical-Autoren ein. Mit nur fünf Titeln zogen sie quer durch sämtliche Medien(3):

"Brigadoon" wurde am 13. März 1947 im Ziegfeld Theatre in New York uraufgeführt, Produktion Cherryl Crawford, Inszenierung Robert Lewis, Choreographie Agnes De Mille; das Stück hielt sich mit 581 Aufführungen; Noten und Schallplatten mit den Musiktiteln (Almost like being in love, The heather on the hill, Come to me bend to me, There but for you I go) brachten RCA und CBS auf den Markt. Loewe hatte seinem Librettisten Lerner den Stoff geliefert, die Erzählung "Sommermärchen" von Rudolf Baumbach (1849-1905), des "Butzenscheibenpoeten" und Autors der "Lindenwirtin". Lerner verlegte die Geschichte nach Schottland.

"Paint your wagon" kam 1951 in New York heraus, produziert vom Brigadoon-Team, und hielt sich mit 289 Aufführungen; Noten und Schallplatten mit den Musiktiteln (All for him, Wand'r in star, I talk to the trees Maria, Another autumn, I still see Eliza)(4).

- 2) Alan Jay Lerner, Bühnen- und Filmautor, geb. am 31.8.1918 in New York, gestorben am 14.6.1986 ebenda, arbeitete nach dem Bachelor-Examen (Harvard 1940) für den Rundfunk, schrieb seit 1943 ("What's up?") für sämtliche Loewe-Musicals die Libretti und Liedtexte; außerdem schrieb er Libretti und Lieder der Bühnenmusicals "Love of life" (Musik Kurt Weill 1948), "On a clear day you can see forever" (Musik Burton Lane 1965), "Coco" (Musik André Previn 1969), "1600 Pennsylvania Avenue" (Musik Leonard Bernstein 1976), "Carmelina" (Musik Burton Lane 1979), "Dance a little closer" (Musik Charles Strouse 1983) sowie die Drehbücher und Liedtexte der Filmmusicals: "Royal wedding/ Königliche Hochzeit" (Regie Stanley Donen 1951), "An American in Paris/Ein Amerikaner in Paris" (Vicente Minnelli 1951), "On a clear day you can see forever" (Vicente Minelli 1970).
- 3) Über längere Zeit anhaltende, weil im Ergebnis erfolgreiche Zusammenarbeit in der amerikanischen Musicalproduktion gab es außer bei Lerner-Loewe bei Richard Rogers, zuerst mit Lorenz Hart, dann mit Oscar Hammerstein II., bei den Brüdern George und Ira Gershwin, bei Arthur Schwarz und Howard Dietz. Vgl. im einzelnen Stephan Pflicht: Musical-Führer. München 1980, und allgemein Bernhard Grun: Kulturgeschichte der Operette. München 1961.
- 4) "Paint your wagon" kam im März 1985 in einer Neuinszenierung

Das Filmmusical "Brigadoon" wurde 1954 von Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) produziert. Regie führte Vicente Minnelli, mit Gene Kelly, Van Johnson, Cyd Charisse und Elaine Stewart. Die Musikstücke der Filmversion brachte MGM-Records heraus.

"My fair lady" hatte am 15. März 1956 im Mark Hellinger Theatre in New York Premiere; Produktion Herman Levin mit CBS im Rücken, Inszenierung Moss Hart, Choreographie Hanya Holm, Bühnenbild Oliver Smith, Kostüme Cecil Beaton - mit Rex Harrison und Julie Andrews in den Hauptrollen. Das Stück lief mit 2717 Aufführungen fünf Jahre en suite. Die 28 Musiknummern (u.a. I could have danced all night, On the street where you live, I've grown accustomed to your face, Get me to the church in time, With a little bit of luck, Why can't the English, A hymn to him, The rain in Spain) wurden von CBS-Records vermarktet. In der Bundesrepublik kam das Stück in einer Übersetzung von Robert Gilbert am 25. Oktober 1961 im Berliner Theater des Westens heraus. George Bernard Shaw's "Pygmalion" als Bühnenmusical zu inszenieren, das war Lerner-Loewe bereits 1952 von dem exzentrischen hungaro-englischen Produzenten Gabriel Pascal (1894-1954) vorgeschlagen worden. Pascal besaß die Filmrechte an sämtlichen Shaw-Stücken und hatte schon 1938 einen Pygmalion-Film produziert. Erst nach Pascals Tod konnte die Idee verwirklicht werden.

Das Filmmusical "Gigi" wurde 1958 von MGM produziert - nach dem gleichnamigen Roman von Colette aus dem Jahre 1945. Regie führte wieder Vicente Minnelli, mit Leslie Caron, Louis Jourdan und Maurice Chevalier, Hermione Gingold, Eva Gabor. Die Filmkomödie bekam insgesamt neun Akademiepreise ("Oscars"), darunter einen Preis für das Titellied. Die Musikstücke (u.a. Thank heaven for the little girls, The night they invented champagne, I'm glad I'm not young any more, I remember it well) wurden von MGM-Records und RCA-Records vermarktet. Im Fall von "Gigi" verlief der Medientransfer umgekehrt zur üblichen Richtung, denn die Bühnenfassung folgte erst nach der Filmfassung im Jahre 1973.

"Camelot" hatte am 4. Dezember 1960 im Majestic Theatre in New York Premiere, Produktion und Inszenierung Moss Hart, Choreographie Hanya Holm. Lerner und Loewe beteiligten sich diesmal an der Produktion auch finanziell. Hauptdarsteller waren Julie Andrews und Richard Burton. Als der Premierenvorhang aufging, hatten die Produzenten allein aus dem Vorkauf bereits 3 Millionen Dollar Erlöst. Als Stoffvorlage benutzte Lerner den Artus-Romanzyklus "The once and future king" von Terence Hanbury White. Die Musikstücke

---

der New York City Opera heraus und erhielt gute Kritiken. - Die Lerner-Loewe-Musicals - wie auch die meisten erfolgreichen Broadway-Produktionen - sind in späteren Jahren neu inszeniert worden (revivals); Tourneetheatergruppen gingen mit den Stücken auf Reisen. Die meisten Stücke sind in London in eigenen Inszenierungen herausgekommen. "My fair lady" lief in London vier Jahre en suite, was allerdings mit dem Shaw-Stoff und mit dem auf englischen Sprachwitz abgestellten Streit der beiden Hauptpersonen (Higgins-Doolittle) zusammenging.

(u.a. What do simple folks do? If I ever would leave you, How to handle a woman) wurden von CBS-Records und EMI-Records vermarktet. "Camelot" lief mit 873 Aufführungen zwei Jahre en suite am Broadway.

1961 erlitt Frederick Loewe einen Herzinfarkt und verließ New York. Nur noch gelegentlich schrieb er neue Kompositionen für Neuinszenierungen der Bühnenmusicals, für Verfilmungen und für Fernsehinszenierungen. Zu seinem 60. Geburtstag sendete CBS einen "Salute to Lerner and Loewe"; beide steuerten Texte und Musik bei. Die University of Redlands in Redlands, California, verlieh Loewe 1962 den Grad eines Doctor of Music ehrenhalber. An der Ostküste war er immer bequem zu erreichen, als nun in rascher Folge die Lerner-Loewe-Musicals verfilmt wurden.

Das Filmmusical "My fair lady" wurde 1963 von Warner Bros. produziert. Regie führte George Cukor, mit Audrey Hepburn und Rex Harrison in den Hauptrollen. CBS brachte auch die Filmmusik heraus, in der Bundesrepublik waren es Phonogram und - mit Auswahlen - Ariola, Polydor. Der Film erhielt acht Akademiepreise ("Oscars"). Das Filmmusical "Camelot" wurde 1967 ebenfalls von Warner Bros. produziert. Regie führte Joshua Logan, mit Richard Harris, Vanessa Redgrave und Franco Nero. Die Musik verlegte Warner Bros. Records. Das Filmmusical "Paint your wagon"/"Westwärts zieht der Wind" wurde 1969 von der Paramount produziert. Regie führte wieder Joshua Logan, mit Lee Marvin, Clint Eastwood, Jean Seberg. Das Bühnenmusical "Gigi" hatte am 13. November 1973 im Uris Theatre in New York Premiere. Produktion Edwin Lester/Saint-Rubber, Inszenierung Joseph Hardy, Choreographie Onna White. Das Stück erhielt den Antoinette Perry-Preis ("Tony") für das beste Bühnenmusical 1973. Eine deutschsprachige Fassung brachte das Theater an der Wien am 24. Oktober 1974 heraus. Das Filmmusical "The little prince/Der kleine Prinz" wurde von der Paramount produziert und kam zu Weihnachten 1974 in die amerikanischen Kinos, aber erst zehn Jahre später in einer deutschen Fassung heraus. Regie führte Stanley Donen, mit Richard Killey, Steven Warner, Bob Fosse, Gene Wilder, Donna McKechnie. Lerner's Vorlage war die Märchenerzählung "Le petit prince" (1945 posthum) von Antonie de Saint-Exupéry.

"Der kleine Prinz" sollte das letzte Gemeinschaftswerk des Teams Lerner-Loewe sein. Nur mit großer Mühe war es dem Produzenten gelungen, Loewe ein paar Songs für das Stück abzuhandeln. Nach langer Krankheit ist Friedrich Löwe/Frederick Loewe am 14. Februar 1988 in Palm Springs, Kalifornien, gestorben.

Winfried B. Lerg

Jean Mitry (1904-1988)

Als Sohn des Rechtsanwalts Emile Goetgheluck und dessen Frau, einer geborenen Le Rouge Tillard des Acres de Presfontaine, wurde Jean-Réné-Pierre de Goetgheluck am 7. November 1904 in Soissons (Département Aisne) in der Picardie geboren. Er besuchte das Lycée Buffon und das Lycée Janson-de Sailly und ging anschließend zum Studium nach Paris. Mit dem Lizenziatsexamen der Faculté des lettres et des sciences verließ er die Universität und begann 1923 als Pressezeichner und Karikaturist vor allem für die Pariser Tageszeitungen "L'Intransigeant" und "Paris-Midi" und entwarf Werbe-drucksachen und Plakate. Unmittelbare Verbindungen zum Kino knüpfte er 1924 als Werbeleiter der Filmverleihfirma "Films Erka", als Filmkritiker der linken Tageszeitung "Le Libertaire" und als Mitarbeiter der Zeitschriften "Pour Vous", "Cinégraphies" und "Cinéma". Bei einigen zeitgenössischen Filmproduktionen machte sich Mitry als Regieassistent nützlich, so bei Jacques Catelain und Marcel L'Herbier, vor allem bei Abel Gance. Er fand Freunde bei den auch mit dem Film experimentierenden Surrealisten Jacques Prévert, André Breton und Antonin Artaud. 1926 gehörte er zu den Gründern eines der ersten Filmclubs, der "Tribune libre du cinéma", dessen Geschäfte er bis 1932 führte. 1928 erschien von Mitry eine kleine Studie über den deutschen Filmschauspieler Emil Jannings und seine Filme. 1929 drehte er mit Pierre Chenal seinen ersten Kurzfilm: "Paris-cinéma". Auch als Darsteller trat er - unter seinem nom de plume Jean Mitry - auf, zum Beispiel in "La nuit du carrefour" (Jean Renoir 1932). Mit dem Filmsammler Henri Langlois und dem Filmpublizisten Georges Franju gründete Mitry 1936 die Cinémathèque française, in der er bis 1940 und noch einmal von 1943 bis 1946 als Archivar und Filmograph arbeitete. Am 28. April 1942 heiratete er Janine Pauw. Eine Tochter - Cathérine - ging aus dieser Ehe hervor.

Das außergewöhnliche Filmwissen des Fachpublizisten Jean Mitry war an der neuen Fachhochschule, am Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC) in Paris, gefragt. 1944 übernahm er dort eine Stelle als Fachhochschullehrer (professeur) für Geschichte und Ästhetik des Films; ein Kollege war der Filmpublizist Georges Sadoul. Da der Tonfilm inzwischen technisch und dramaturgisch ausgereift war, galt sein besonderes Interesse den Beziehungen zwischen den beiden Ausdrucksmitteln Film und Musik. In den fünfziger Jahren entstanden die Kurzfilme von Jean Mitry (einige waren ausdrücklich als Experimente zur Verwendung zeitgenössischer Musik als filmischem Gestaltungsmittel angelegt):

- 1949 "Pacific 231" (Musik Arthur Honegger)
- 1950 "Le paquebot Liberté"; "Symphonie 50"
- 1951 "Images pour Debussy", "Rêverie pour Claude Debussy";  
"En bateau"
- 1952 "Au pays des Grandes Causses"; "Eaux vives"
- 1953 "Hommes d'aujourd'hui"
- 1955 "Symphonie mécanique" (Musik Pierre Boulez)
- 1956 "Le miracle des ailes"; "Ecoles de pilotage";  
"La machine humaine"

- 1957 "Ecrire en images"; "Derrière de décor" (Buch und Schnitt);  
"Tu sera star" (Lehrfilme des IDHEC)  
1959 "Enigme aux Folies-Bergère" (Langspielfilm)  
mit Bella Darvi und Frank Villard  
1962 "Les héros de l'air" mit Roger Laurent.

Der Fachhochschullehrer Mitry erkannte alsbald die Notwendigkeit solider Unterrichtsmaterialien ebenso wie die Herausforderung, wie sie die in den fünfziger Jahren gerade in Frankreich einsetzende Flut filmkundlicher und filmhistorischer Veröffentlichungen darstellte. 1954 eröffnete Jean Mitry eine ergographische Schriftenreihe unter dem Titel "Classiques du cinéma" mit einem eigenen Doppelband über den amerikanischen Regisseur John Ford. Aus seiner Feder erschienen in dieser Reihe Studien über Eisenstein (1956), Chaplin (1957) und René Clair (1960).

Besonders eindrucksvoll zeugte das Jahr 1963 von der filmkundlichen und filmpublizistischen Energie, mit der sich Jean Mitry seinem Medium deutend und dokumentierend zuwandte. In diesem Jahr kamen der erste Band seiner Filmästhetik und ein Fachwörterbuch heraus. Vor allem aber eröffnete er im IDHEC eine monumentale Dokumentationsreihe, die "Filmographie universelle", ein länder- und zugleich gattungssystematisches, historisches, annotiertes Titelverzeichnis für alle Filmländer.

Universitätslehrer wurde Jean Mitry, als er 1965 eine Gastprofessur für Filmkunde an der Universität Montreal in Kanada übernahm. 1971 wurde er zum Professor für Filmkunde an der Universität Paris I (Sorbonne) mit Lehrauftrag an der Universität Paris XIII (Villetaneuse) ernannt. Als mit dem Erscheinen des zweiten Bandes seine Filmästhetik 1965 vollständig vorlag, machte sich Mitry an eine umfangreiche neue Arbeit. Schon 1967 konnte der erste Band seiner Filmgeschichte erscheinen. Fünf Bände sollten noch bis 1980 herauskommen, doch ist das Werk unvollendet geblieben.

Während der Arbeit an seiner großen Filmgeschichte schrieb Mitry eine besondere Geschichte des Experimentalfilms, die zuerst in einer italienischen Ausgabe erschien. Ergographische Miniaturen, präzise recherchiert, lieferte er für das Reihenwerk "Anthologie du Cinéma". Größere Einzelstudien veröffentlichte er noch einmal über die Filme von Eisenstein und Chaplin.

Inzwischen ist Medientheoriegeschichte ein bevorzugtes Thema amerikanischer Kommunikationsstudenten geworden. 1984 legte Brian Lewis seine Untersuchung: "Jean Mitry and the aesthetics of the cinema" vor (Ann Arbor, Michigan 1984: University of Michigan Research Press, 140 Seiten). Die Leistung Mitrys als Enzyklopädist des Films ist nicht zu übersehen. Seine Bedeutung als Film- und Kinohistoriker für die Kommunikationsgeschichte wird einer kritischen Bewertung noch standhalten müssen.

Jean Mitry ist am 18. Januar 1988 in einer Klinik in der Nähe von Paris einem Krebsleiden erlegen.

WERKE

Bücher und Editionen

L'Emprise. Roman-cinéma. Paris 1927: Ed. Jules Tallandier, 94 Seiten

Emil Jannings. Ses débuts, ses films, ses aventures. Paris 1928: Pascal (Les grands artistes de l'écran), 64 Seiten

Poing de fer, coeur d'or. Paris 1929: Gallimard

(Hrsg.) classiques du cinéma. 25 Bde. Paris 1954-1966: Ed. Universitaires. (Schriftenreihe, darin von Jean Mitry:)

T. 1/2 John Ford, 2 Bde. 1954

4 S.M. Eisenstein. 1956, 2. Auflage 1963

5 Charlot et la "fabulation" chaplinesque. 1957

9 René Clair. 1960

Introduction à l'esthétique du cinéma. Paris 1960

Dictionnaire du cinéma. Paris 1963: Librairie Larousse, 327 Seiten

Esthétique et psychologie du cinéma.

Tome I: Les structures. Paris 1963: Ed. Universitaires, 426 Seiten

Tome II: Les formes. Paris 1965. Ed. Universitaires, 466 Seiten  
Spanische Ausgabe, 2 Bde., Madrid 1978: Siglio XXI de Espana, zus. 1120 Seiten

(Hrsg. :) Filmographie universelle. Tome I. Paris 1963: Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (und) Bois-d'Arcy: Service des Archives du Film du Centre National de la Cinématographie

Tome 1: Index historiques des techniques et industries du film. 1963, 231 Seiten

Tome 2: Primitifs et précurseurs 1895-1915  
Partie 1: France et Europe. 1964, 284 Seiten

Tome 3: Partie 2: Etats-Unis. 1965, 286 Seiten

Tome 4: Partie 2: Etats-Unis (suite). 1965, 282 Seiten

Tome 5: L'école européenne 1910-1925. 1965, 282 Seiten

Tome 6: L'école américaine 1910-1925.  
Partie 1: La "Triangle". O.J. (1966), 290 Seiten

Tome 7: Partie 1: La "Triangle" (suite). 1967, 224 Seiten

Tome 8: Partie 2: L'école Mack Sennett et les comiques américaines. 1967, 167 Seiten

Tome 9: Partie 3: Les réalisateurs américains hors la "Triangle". 1968, 349 Seiten

Tome 10: Partie 4: Ecoles diverses, drame, comédie dramatique et western. 1968, 288 Seiten

Tome 11: Partie 4: Ecoles diverses, (suite et fin), 1969, 135 Seiten

Tome 12: Les serials en Amérique et en Europe (1908-1930).

- 197, 200 Seiten  
Tome 13: Etats-Unis 1915-1935  
Partie 1: Les maîtres. 1970, 218 Seiten  
Tome 14: Partie 2: La fresque. Le western. L'épopée. 1971, 228  
Seiten  
Tome 15: Partie 2: La fresque, etc. (suite). 1972, 256 Seiten  
Tome 16: Partie 3: Drame et mélodrame. 1973  
Tome 17: Etats-Unis 1920-1945  
Partie 1: Les maîtres. 1979, 168 Seiten  
Tome 18: Partie 2: La comédie. 1979, 224 Seiten  
Tome 19: Partie 3: Drame et mélodrame, comédie musicale. 1980,  
129 Seiten  
Tome 20: Russie-URSS 1910-1925  
Partie 1: ... (o.J.), 136 Seiten  
Tome 21: Partie 2: ... 1981, 162 Seiten  
Tome 22: Russie-URSS 1925-1950  
Partie 3: ... 1981, 121 Seiten  
Tome 23: France 1910-1925. L'école comique. 1981, 157 Seiten  
Tome 24: France. Les premiers artisans. De la fin du muet au  
debut du poarlant. 1981, 136 Seiten  
Tome 25: France. La nouvelle ecole francaise. 1919-1940. 1982,  
136 Seiten  
Tome 26: France. L'école française 1925-1950. 1982, 121 Seiten  
Tome 27: France. L'école française 1930-1960. 1982,  
Tome 28: France. L'école française 1940-1970. 1982,

Bibliographie internationale du cinéma et de la télévision. T.  
I-IV. Paris 1966-1967: Publication de l'Institut des Hautes Etudes  
Cinématographiques

Histoire du cinéma. Art et industrie. T. I-V. Paris 1967-1980: Ed.  
Universitaires (T. 4 et 5:) Ed. J.-P. Delarge (mehr nicht ersch.)

- Tome 1: 1895-1914. 1967, 472 Seiten  
Tome 2: 1915-1925. 1969, 520 Seiten  
Tome 3: 1923-1930. 1973, 630 Seiten  
Tome 4: Les années 30. 1980, 735 Seiten  
Tome 5: Les années 40. 1980, 652 Seiten

Storia del cinema sperimentale. Milano 1971: Mazzotta, 319 Seiten;  
französ. Originalausgabe

Le cinéma experimental. Histoire et perspective. Paris 1974:  
Seghers, 309 Seiten

Tout Chaplin. Tout les films, par le texte, par le gag et par  
l'image. Paris 1972: Seghers, 384 Seiten

Schriftsteller als Photographen 1860-1910. Luzern 1975: Bucher, 95S.



S.M. Eisenstein. Paris 1978: J.-P. Delarge, 207 Seiten

L'Ave Vénus. Longueuil 1979: le Préambule, 173 Seiten

Jean Mitry, Beiträge in der Reihe "Anthologie du cinéma". T.1,  
Paris 1966: L'Avant-Scène-C.I.B.:

Tome 1 (1966): David Wark Griffith, S.65ff.  
Thomas Harper Ince, S.441ff.

Tome 2 (1967): Max Linder, S.289ff.

Tome 3 (1968): Mack Sennett, S.169ff.

Tome 4 (1969): Maurice Tourneurs, S.265

Tome 5 (1970): Pearl White, S.1  
Ivan Mosjoukine, S.393

Tome 7 (1973): Louis Delluc, S.1.

Winfried B. Lerg

#### Jay Leyda (1910-1988)

Ohne sein Pionierarbeit als Sammler, bisweilen als Übersetzer, vor allem als Herausgeber der Schriften des sowjetischen Filmkünstlers Sergej Michailowitsch Eisenstein (1898-1948) wären dessen filmtheoretische Arbeiten im gesamten englischsprachigen Raum - auch in Frankreich und selbst in Deutschland bis in die sechziger Jahre - nur einem sehr kleinen Kreis russischsprechender Filmfachleute bekannt geworden. Die frühe Eisenstein-Forschung und schließlich die westliche Historiographie des russisch-sowjetischen, aber auch des chinesischen Films und Kinos ist eng mit der Arbeit des amerikanischen Filmpublizisten Jay Leyda verbunden.

Geboren am 12. Februar 1910 in Detroit, wuchs Jay Leyda in Dayton, Ohio, auf. 1929 ging er nach New York und arbeitete als Fotolaborant bei Ralph Steiner. Zu dieser Zeit begann er eigene Fotos, Kurzgeschichten und Reportagen zu veröffentlichen. Er entdeckte das Medium Kino, und eine Weile saß er in einem Kino im New Yorker Stadtteil Bronx am Tonsteuer. 1932 drehte er einen kleinen Kurzfilm: "A Bronx morning". Bei einigen Zeitschriften holte er sich Vorschüsse und versprach, für sie als Moskauer Kulturkorrespondent tätig zu werden. 1933 reiste er in die Sowjetunion. In Moskau studierte er am Staatsinstitut für Kinematographie der UdSSR (VGIK) und besuchte die Vorlesungen von Eisenstein, der seit seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten im Jahre 1933 an diesem Institut lehrte. Leyda gehörte zu den Regiestudenten, die Eisenstein zu seinen Dreharbeiten für den später verbotenen, heute verschollenen Film "Die Wiese von Beschin/Bevin Lug" (1936/1937) mitnahm. Im übrigen sammelte Leyda alles, was er über den alten und den neuen russischen und sowjetischen Film bekommen konnte. Er schaute sich jeden Streifen an, der im Filminstitut vorgeführt wurde.

1936 kehrte Leyda in die USA zurück. Eisenstein gab dem jungen Amerikaner einige Schriftstücke mit, vor allem aber eine, wie es heißt, vollständige Kopie seines Films "Panzerkreuzer Patjomkin/Bronenos Potemkin" (1925) mit, die Leyda als Einstand beim Antritt seiner neuen Stellung als Hilfsarchivar des 1936 eingerichteten Filmarchivs (Film Library) des New Yorker Museum auf Modern Art einbrachte. Selbstverständlich galt in diesem Filmarchiv seine Sorge in erster Linie dem russisch/sowjetischen Film. Leyda schrieb zu den regelmäßigen Filmveranstaltungen, besonders zu den russischen Zyklen (Russian Series), ausführliche bio-filmographische Texte über die gezeigten Filme. Manche dieser Arbeiten sind in der von Leyda von 1936 bis 1940 redigierten Vierteljahrsschrift des Filmarchivs, "Film", erschienen.

Früher oder später mußte der Filmpublizist Leyda sich auch einmal zur Ostküste, genauer: nach Hollywood, aufmachen. 1940 war es soweit. Er bekam beim Fachverband der Filmindustrie, der Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (AMPAS), eine Stelle als Dokumentarist, Bibliograph und Filmograph. Als die Vereinigten Staaten in den Krieg eingetreten waren, diente Leyda kurze Zeit bei einer Panzereinheit, wurde aber als Spezialist für Filmfragen des Kriegsalliierten Sowjetunion wieder freigestellt. Sobald eines der Studios im Rahmen seiner Kriegsanstrengungen einen Film plante, der irgendetwas mit Rußland oder der Sowjetunion und Polen zu tun hatte, holte es sich Leyda und gab ihm einen Beratervertrag: Warner Bros. für "Mission to Moscow" (Michael Curtiz, 1943) und "In Our time" (Vincent Sherman, 1944), Metro-Goldwyn-Mayer für "Song of Russia" (Gregory Ratoff, 1944). Die Verbindungen zur Film Analysis and Reviewing Section des Hollywood-Büros des Office of War Information, geleitet von der Lasswell-Schülerin Dorothy Blumenstock-Jones, und auch zu seinem früheren Arbeitsplatz, der inzwischen von Siegfried Kracauer geleiteten Filmabteilung des Museum of Modern Art in New York, sind selbstständig ständig genutzt worden.

Als der Verlag University of California Press 1945 mit der neuen medienkundlichen Fachzeitschrift "Hollywood Quarterly" herauskam, gehörte Leyda zum Redaktionsbeirat, und er als AMPAS-Bibliograph konnte seine vierteljährliche Zeitschriftenbibliographie (Film-Literature) zum Abdruck zur Verfügung stellen. Noch in Hollywood trug Leyda die verstreut erschienenen Eisenstein-Texte zusammen - aus den amerikanischen Zeitschriften "New Problems", "Theatre Arts Monthly" und aus den englischen Zeitschriften "Life and Letters Today" und "Close Up" -, und er veröffentlichte sie in den beiden vielbenutzten Anthologien "The Film Sense" (1940) und der "Film-Form" (1949). Jay Leyda war gewiß kein Philologe, der mit dem genialischen Autor Eisenstein editorisch leicht zurecht gekommen wäre. Deshalb konnte sein britischer Kollege, der ebenfalls kürzlich gestorbene Filmpublizist Roger Manvell, noch 1955 bemerken: "Eisenstein stands in need of an editor who will act as guide, interpreter, and compiler to his manifold articles and lecture notes." (The film and the public. Harmondsworth 1955: Penguin Books, S. 78). Eine historisch-kritische Edition der Eisenstein-Schriften in englischer Sprache steht allerdings noch immer aus.

Leyda blieb beim sowjet-russischen Film und wandte sich nun auch anderen Regisseuren zu. Werkverzeichnisse von Alexander Petrowitsch Dowschenko (1894-1956) und Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin (1893-1953) veröffentlichte er als Beihefte zu "Sight and Sound", der Zeitschrift des British Film Institute (BFI). Beinahe selbstverständlich kam es für Leyda, daß er das BFI in London und die Cinémathèque française in Paris aufsuchte, um dort zu arbeiten und Vorträge zu halten. Als die sowjetische Regierung im Frühjahr 1954 die erbeuteten Bestände des ehemaligen deutschen Reichsfilmarchivs an die DDR zurückgegeben hatte, wurde zum 1. Oktober 1955 das Staatliche Filmarchiv der DDR errichtet. Leyda war hier als Fachmann hochwillkommen, besonders bei der Mitwirkung an den komplett mit Begleitmaterial zusammengestellten Verleihzyklen "Der klassische sowjetische Film", "Die Filme S.N. Eisensteins" und "Filme contra Faschismus"; der letztgenannte Zyklus entstand für die Internationale Leipziger Kultur- und Dokumentarfilmwoche 1965.

Jay Leyda war, wie die meisten Filmpublizisten, - übrigens auch in der Bundesrepublik ausdrücklich Ulrich Gregor und Enno Patalas - nicht am Medium Kino, sondern zunächst an seinem Produkt, dem künstlerischen Ausdrucksmittel Film interessiert, auch wenn sie historisch arbeiteten. Mit einem Stipendium der Rockefeller-Stiftung begann Leyda seine filmographischen Aufzeichnungen - manches war in Filmzeitschriften bereits veröffentlicht worden - zum sowjetrussischen Film und zu seinen Regisseuren zu organisieren und zu überarbeiten, fügte die Ergebnisse seiner Nachforschungen in New York, Los Angeles, London, Paris und Ost-Berlin hinzu und schrieb seine umfangreiche, sparsam illustrierte Geschichte des sowjetrussischen Films, die 1960 zugleich in einem englischen und einem amerikanischen Verlag erschien. Eine italienische Übersetzung kam 1964 heraus, während sich offenbar weder im östlichen noch im westlichen Deutschland ein Verlag für das Buch stark machen wollte. Immerhin kam im Ostberliner Henschelverlag 1967 Leyda's Studie über den Kompilationsfilm in deutscher Übersetzung heraus, jener Dokumentarfilmgattung, die sich besonders gut für publizistische Zwecke eignet und erst im Nachbarmedium Fernsehen zur selbstverständlichen und viel benutzten Darbietungsform werden sollte.

Zwischen 1959 und 1964 besuchte Leyda mehrmals das Staatliche Filmarchiv der Volksrepublik China in Peking. Seine Forschungen gingen ein in eine bis heute als Standardwerk geltende Geschichte des chinesischen Films von seinen Anfängen bis zur Mao-Ära. Doch immer wieder kam er auf Eisenstein zurück. Mit seinem britischen Kollegen Ivor Montagu edierte er die von Wladimir Nischny rekonstruierten Vorlesungen Eisensteins am Moskauer Staatsinstitut für Kinematographie, gab Eisenstein Essays und Drehbuchtexte heraus. Zur Eisenstein-Biographie von Jon Barna (Eisenstein. Bloomington, Indiana 1973, 287 S.) schrieb er die Einführung. Zuletzt war er Hauptautor einer kleinen Arbeit über die Frühgeschichte des amerikanischen Films.

Anzumerken ist noch, daß der Filmpublizist Jay Leyda gelegentlich Ausflüge in die russische Musikgeschichte (Modest Petrowitsch Musorgskij, Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow) und in die amerikanische Literaturgeschichte (Herman Melville und Emily Elizabeth Dickinson) unternommen hat. Seine Frau, die Tänzerin und Choreographin Si-lan Chen, veröffentlichte balettgeschichtliche Aufzeichnungen.

Jay Leyda lehrte häufig als Gastdozent auch an Universitäten, zuletzt an der Yale-Universität in New Haven, Conn., und an der York-Universität in Toronto, Kanada. Im Jahre 1973 erhielt er an der Tisch School of Arts der Universität New York eine Stiftungsprofessur für Filmkunde (Pinewood Professor of Cinema Studies), die er bis zuletzt wahrgenommen hat. Jay Leyda ist am 15. Februar 1988 in New York gestorben. Seine Arbeitsweise beschrieb er selbst in der Einleitung zu seiner sowjetrussischen Filmgeschichte: "I have not aimed .... at a total history of a many-sided art and industry. Those who are chiefly interested in the economics of the film business, or in the sociology of the ... audience will find here only suggestions of those vital factors. ... My chief aim has been to write a documented account of the artistic development of the ... cinema, and to trace the growth of its artists." (J.L.: Kino, a.u.a.O., S. 13).

#### W E R K E

##### Editionen und Bücher

(Hrsg.::) Sergei M. (ichailowitsch) Eisenstein: The film sense. New York 1942: Harcourt, Brace, 288 Seiten; revised edition New York 1947; brit. Ausgabe London 1948: Faber & Faber, 288 Seiten; 2nd. rev. ed. 1975

An index to the creative work of Alexander Dovzhenko. London 1947: Sight and Sound (Index Series), 7 Seiten; Neudruck 1980: Gordon Press

(Hrsg. mit Sergei Bertensson:) The Musorgsky reader. New York 1947: Norton, XXIII, 474 Seiten; Neudruck 1970

An index to the creative work of Vsevolod I. Pudovkin. London 1948: Sight and Sound (Index Series 12), 12 Seiten; Neudruck 1980: Gordon Press

(Hrsg.::) Sergei Eisenstein: Film Form. Essays in film theory. New York 1949: Harcourt, Brace, 279 Seiten; Neudruck New York 1969: Harcourt, Brace

(Hrsg.::) The complete stories of Herman Melville. New York 1949: Random House

- (Hrsg. :) The Melville log. A documentary life of Herman Melville, 1819-1891. 2 Bde., New York 1951: Harcourt, Brace; Neudruck 1969: Gordian Press
- (Hrsg. :) The portable Melville. New York 1952: Viking Press; Neudrucke Harmondsworth 1976 und 1978: Penguin Books
- (Hrsg. mit Sergei Bertensson :) Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music. New York 1965: New York University Press, VIII, 464 Seiten; Neuauflage London 1965: Allen & Unwin
- (Hrsg. :) Sergei Eisenstein: Film form - the film sense. Two complete and unabridged works. New York 1957: Meridian; deutschsprachige Ausgabe Serge Eisenstein: Vom Theater zum Film. Zürich 1960: Peter Schifferli Verlags AG 'Die Arche', 116 Seiten
- Kino. A history of the Russian und Soviet film. New York 1960: Macmillan, 525 Seiten, zugl. London 1960: Allen & Unwin; Neudrucke New York 1973: Collier Books, London 1973: Allen & Unwin; Princeton, N.J. 1983: Princeton University Press, zugl. London 1983: Allen & Unwin, 513 Seiten; italien. Ausgabe Milano 1964: Ed. Saggiario
- (Hrsg. :) The years and hours of Emily Dickinson. 2 Bde. New Haven 1960: Yale University Press
- (Hrsg. mit Ivor Montagu :) Vladimir Niznhy: Lessons with Eisenstein. New York 1962: Hill and Wang, 182 Seiten, zugl. London 1962: Allen & Unwin
- Films beget films. New York 1964: Hill and Wang, 176 Seiten, zugl. London 1964: Allen & Unwin; deutschsprachige Ausgabe: Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm. Berlin (Ost) 1967: Henschelverlag, 246 Seiten
- (Hrsg. mit Wolfgang Klaue :) Robert Flaherty. Berlin (Ost) 1964: Henschelverlag, 300 Seiten
- (Hrsg. :) Sergei Eisenstein. Film essays. With a lecture. Foreword by Grigori Kozintsev (Grigorij Kosinzew, 1905-1973). London 1968: Dobson, 220 Seiten; amerikan. Ausgabe New York 1970: Praeger; Neudruck Princeton, N.J. 1982: Princeton University Press
- Dianying: Electric shadows. An account of films and the film audience in China, 1896-1967. Cambridge, Mass. 1972: M.I.T. Press, XVII, 515 Seiten, 44 Bildtafeln
- (Hrsg. :) Eisenstein: Three films (Potemkin, Oktjabr, Aleksandr Nevskij). Translated by Diana Matias. New York 1974: Harper and Row, 189 Seiten

(Hrsg. :) Voices of experience, 1894 to the present. Research by Doug Tomlinson and John Hagen. New York 1977: Macmillan, XXXVIII, 544 Seiten; Neudruck unter dem Titel: Film makers speak. Voices of experience. New York 1984: Quality Paperbacks, 581 Seiten

(Hrsg. mit Zina Voynow :) Eisenstein at work. Introduction by Ted Perry. New York 1982: Pantheon Books, XIII, 161 Seiten; Neudruck New York 1985: Methuen, 161 Seiten

(Mitautor :) Before Hollywood. Turn-of-the-century American film. New York 1987: Hudson Hills, 172 Seiten

Si-lan Chen (-Leyda): Footnote to history. Edited by Sally Banes. Princeton, N.J. 1984: Dance Horizons - Princeton Book Co., 317 Seiten

Winfried B. Lerg

### Neues zur Inflation des Regionalen

Rundfunkhörer und Fernsehteilnehmer, wie man sprachlich differenzieren muß, weil der Oberbegriff "Rundfunk" weder Hörer noch Seher kennt, pflegen sich in der großen Mehrheit auf ihre Gerätschaften zu verlassen. Gibt es Schwierigkeiten mit Empfänger oder Antenne, wenden sie sich an das Fachhandwerk, und kompliziert kann es werden, wenn Kabel oder Gemeinschaftsempfang im Spiel sind. Daß es noch Radioamateure und Hobbyfunker gibt, weiß der Normalkonsument meist nicht einmal. Und er kommt kaum selbst in die Verlegenheit, einen Sender, auf den er gestoßen ist, identifizieren zu müssen oder zu wollen. In der Regel genügt ihm dann die Programmzeitschrift, die, wenn auch zumeist an versteckter Stelle, die Frequenzen angibt, seltener die Sendeleistung und fast nie den Standort des Senders. Auch der vergleichende Blick ins ausgedruckte Programm hilft nicht immer weiter, weil die Informationen in diesen Spalten um so magerer werden, je weniger das jeweilige Programm gefragt ist. Und längst nicht jeder Programm-Titel macht es möglich, gleich zu erkennen, was das im ganzen für ein Programm ist und wer es ausstrahlt.

Ist eine Sendertabelle also nur etwas für den Wellenbummler, den, wie Reinhard Schneider (Sendertabelle. LW-, MW-, KW- und UKW-Sender, die in Mitteleuropa empfangen werden. Franzis-Verlag München 1988, 116 Seiten) meint, "am Abstimmknopf seines Empfängers ... seit den frühen Tagen des Rundfunks die Erkenntnis" fasziniert, "daß sich im Äther der Rundfunkwellen weit mehr Stimmen tummeln, als er auch bei hohem Anspruch ausschöpfen kann (trotz aller raffinierten Zukunftsaspekte der Rundfunktechnik)"? Schneiders Taschenbuch erscheint bereits in der 6., neu bearbeiteten und erweiterten Auflage, die berücksichtigt, daß mit einem neuen Wellenplan am 1. Juli 1987 der Bereich des UKW-Hörfunks nach oben bis 108 MHz

erweitert worden ist, was besonders regionalen und lokalen Privatsendern samt denen, die sie hören wollen, entgegenkommt. Aber das ist nicht die einzige Absicht dieser "Sendertabelle", die noch auf andere Umstände aufmerksam macht. Überflüssig wäre es, wieder einmal festzustellen, daß die Ausbreitung des Rundfunks längst unübersehbar ist; Schneider merkt selbst an, daß eine Aufzählung auch nur "aller halbwegs bedeutenden Kurzwellen-Rundfunksender der Welt" (S. 11) den Rahmen seines Buches sprengen würde. Nicht nur deshalb ist die Auswahl bei den verschiedenen Sparten auf Stationen beschränkt, die Sendungen in deutscher Sprache ausstrahlen. Allerdings wird das nicht bei jedem einzelnen Sender und damit auch nicht bei Stationen in Übersee gesondert aufgeführt. Auch die Berufung auf Mitteleuropa im Untertitel könnte verwirren. Gemeint sind selbstverständlich die Empfangsmöglichkeiten, wie gut oder schlecht sie auch sein mögen.

An Eindeutigkeit fehlt es aber am meisten beim Umgang mit dem Regionalbegriff, obwohl sich Reinhard Schneider hier in der vermeintlich guten Gesellschaft so manches Rundfunk-Nachrichtenredakteurs befindet, der unbedenklich beim Persischen Golf oder in Mittelamerika mit "Region" hantiert. Bei Mittel- und Langwelle, so Schneider, werden nur solche außereuropäischen Stationen genannt, die "überregionale" Reichweiten haben. Bei der Kurzwelle ist davon keine Rede, und das offenbar deshalb, weil diese technisch ohnehin als "weltweit" gilt. Ob es aber Interessenten gibt, die "weiter entfernte UKW-Sender" hören wollen, erscheint dem Laien fraglich, da doch die begrenzte Reichweite der Ultrakurzwellen bekannt ist (Schneider: "nicht sehr viel größer als die optische Sicht", S.9). Trotzdem werden in der UKW-Sender-Tabelle für die Bundesrepublik in großer Zahl (rund 100 von über 500) Sender mit "überregionaler" Reichweite geführt. Gibt es also zwei verschiedene Bedeutungen des Regionalen - für außereuropäische Stationen und für die heimischen UKW-Sender? Müssen wir unsere ohnehin begrenzten technischen Kenntnisse revidieren? Oder sollten sich die Techniker im Umgang mit nicht- oder halbtechnischen Begriffen um mehr Klarheit bemühen? Warum in der bundesdeutschen UKW-Tabelle zwar, wenn es sich nicht um Private handelt, die zuständige Rundfunkanstalt, beim Norddeutschen, Bayerischen und Hessischen Rundfunk zusätzlich aber auch noch die "Region" (beispielsweise Schleswig-Holstein, Niederbayern-Oberpfalz oder Rhein-Main) genannt wird, bleibt unerfindlich. In der Oesterreich-Tabelle laufen die UKW-Regionalprogramme grundsätzlich unter den Namen der Bundesländer. Wenn man in den Kolonnen der Lang- und Kurz-, teilweise auch der Mittelwellensender auch die USA und Kanada, die Sowjetunion, beide China, beide Korea, Indonesien und sogar die nördlichen Marianeninseln findet, dann hat das mit den technischen Eigenarten der Wellen oder der Strahlungsleistung zu tun, die weit über jede wie auch immer verstandene "Region" hinausreichen. Was überregionale Reichweiten, ob irgendwo in der Welt oder im eigenen Land, betrifft, so sollten sie genauer geprüft und beschrieben werden, bevor man mit ihnen umgeht.

Martin Loiperdinger

PROBLEME DES QUELLENWERTS VON BILDMEDIEN  
FÜR DIE GESCHICHTSSCHREIBUNG

Überarbeitete Fassung eines Vortrags auf der 18. Jahrestagung des Studienkreises, Fachgruppe Archive und Dokumentation, am 24. September 1987 in Frankfurt/M.

Ob die Bildmedien, d.h. vor allem die bewegten Laufbilder der audiovisuellen Medien Film und Fernsehen, tatsächlich redliche Auskunft geben (können) über die Vorgänge, die sie zeigen, darüber gehen die Auffassungen auseinander. Während die Medien-Macher üblicherweise beim Publikum ebenso naiv wie selbstverständlich auf die Beweiskraft ihrer Bilder setzen, warnen professionelle Beobachter in schöner Regelmäßigkeit vor den Fallstricken der Bilder-manipulation und empfehlen dem Zuschauer nicht nachlassendes Mißtrauen beim konsumtiven Gebrauch der audiovisuellen Medien. So stand etwa vor einiger Zeit in einer Feuilletonglosse zu lesen: "Erst vor wenigen Tagen sah sich die französische Schauspielerin Isabelle Adjani genötigt, das Gerücht zu dementieren, sie sei gestorben. Sie trat vor die Fernsehkamera, zeigte sich in den Acht-Uhr-Nachrichten und sagte: 'Ich bin gesund.' ... die Wahrheit des Seins (wurde) im Medium des Scheins 'bewiesen' - im stehenden oder bewegten Bild aus der Kamera, im populärsten, durch Retuschen und Labortricks leicht veränderbaren Medium der Illusionen also. Die bewegten Bilder wertet man gern auf mit dem Hinweis, es seien 'Live'-Aufnahmen. Nachweisen läßt sich das aber nicht. Wären die Bilder der französischen Schauspielerin schon einige Wochen alt gewesen, niemand hätte es bemerkt. ... Der dokumentarische Wert von Fotografien ist noch erheblich geringer. Gleichwohl trauen wir vor allem dem Kamera-Objektiv. ... Das fragwürdige Wahrheitskriterium Bild hat schon die Darstellungen der jüngeren Geschichte erreicht. Was im Bild existiert, hat ungleich größeres Gewicht, beherrscht unser Bewußtsein weit stärker als was nur im Wort vorhanden ist. Je irrealer, je komplexer und unfaßbarer die Wirklichkeit erscheint, desto realer wirkt die Bildtäuschung."(1)

Wenn das Bild als fragwürdiges Wahrheitskriterium gilt, dann ist damit unmittelbar die Problematik seines Quellenwerts für die Darstellung und Vermittlung von Geschichte angesprochen. Wenn es eine auffallende Diskrepanz gibt zwischen den Manipulationsmöglichkeiten des Mediums Film und einem weit verbreiteten Glauben an die Objektivität der Filmbilder, so muß das bedenklich stimmen - vor allem dann, wenn die Realitätssurrogate auf Bildschirm und Leinwand den Charakter einer eigenen Realität annehmen, weil der Bereich der Primärerfahrung zunehmend eingeschränkt wird gegenüber den Wahrnehmungen, die via Film und Fernsehen übermittelt werden. Die Medienwirklichkeit ersetzt mehr und mehr den eigenen Blick auf die Welt, wie sie hier und heute wirklich existiert, ebenso wie die Vergangenheit vor allem in den Bildern gegenwärtig wird, mit denen seinerzeit der Gesichtskreis der Zeitgenossen zugestellt

---

1) Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31.1.1987, S. 25: Der Bildbeweis.



worden ist. Eine skeptisch fragende und infragestellende Haltung gegenüber der stereotypen Bilderflut der Medien ist angebracht, apodiktisch verstanden kann sie aber zur voreiligen Kapitulation verleiten, etwa wenn der französische Soziologe Jean Baudrillard über "die ewige Wiederkehr des Nationalsozialismus als Debattier-Thema" schreibt: "Wir vergessen allzu leicht, daß unsere Wirklichkeit, auch die tragischen Ereignisse der Vergangenheit, durch die Mühle der Medien gegangen sind. Das bedeutet, daß es zu spät ist, diese Vorgänge historisch zu überprüfen und zu begreifen."(2)

Wer der Debatte über den Nationalsozialismus überdrüssig ist, mag sich mit einer resignativen Verbeugung vor seiner Aufbereitung als Medienspektakel vornehm aus der Affäre ziehen. Eine definitive Barriere für das sehende und denkende Subjekt ist die vielbeschworene Übermacht der Medien nicht. Sie mögen die Erkenntnis der Vergangenheit in mancher Hinsicht erschweren - anderes machen sie vielleicht deutlich sichtbar und erkennbar, als es sonst der Fall wäre. Man stelle sich nur Hitler ohne Tonfilm vor! Dem unvoreingenommenen Auge verrät die filmische Selbstdarstellung des Nationalsozialismus durchaus einiges von dem, was die nationalsozialistische Herrschaft tatsächlich charakterisiert hat.(3) Und an der audiovisuellen Weitergabe, Kommentierung und Inszenierung dieser Bilder im Fernsehen läßt sich sehr wohl ablesen, wie die Vergangenheit heutzutage öffentlich besichtigt und bewertet wird.

Allerdings, einen methodischen Regelkanon zur Markierung und Korrektur verzerrter Realitätswiedergabe im Film gibt es nicht und kann es in der Form einer universell anwendbaren Gebrauchsanleitung wohl auch nicht geben. Zwar wird der Auseinandersetzung mit den audiovisuellen Medien in der Geschichtswissenschaft noch längst nicht in dem Maß Beachtung geschenkt, wie es der herausragenden Rolle entsprechen würde, die die bewegten Bilder für den gesellschaftlichen Umgang mit der jüngeren Geschichte im öffentlichen Leben der Bundesrepublik spielen. Soviel ist aber gewiß, daß sich Wahrheit und Dichtung bei der audiovisuellen Darstellung eines historischen Ereignisses auf den ersten Blick schon gleich gar nicht auseinanderhalten lassen und sich die filmische Wiedergabe von Realität einer methodisch akkuraten Bestimmung oder gar Messung ihres Wahrheitsgehalts entzieht.

Dies hat mit der prinzipiell ambivalenten Struktur der Film- und Fernsehbilder zu tun, die Realität nicht einfach abbilden, sondern re-produzieren, was heißt, daß in der filmischen Wiedergabe von Realität ein inszenierendes Moment immer miteingeschlossen ist. Die Überlegungen zu diesem grundsätzlichen Charakteristikum der audiovisuellen Medien Film und Fernsehen werden im Fortgang zur

---

2) Jean Baudrillard, Der Streit um Heidegger: Zu spät!, Die Zeit, 5.2.1988, S. 43.

3) Vgl. zur zeitgeschichtlichen Filmanalyse nationalsozialistischer Dokumentarfilmpropaganda jetzt meine Dissertation: Martin Loiperdinger, Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl, Leske + Budrich: Opladen 1987.

Stützung der These herangezogen, daß die Unterteilung audiovisueller Geschichtsquellen in die Bereiche Dokumentar- und Spielfilm fragwürdig ist.(4) Eine Hierarchie in der archivalischen Bewertung hätte außerdem weitreichende und eventuell fatale Folgen für eine künftige Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts.

Der ambivalente Charakter der filmischen Wiedergabe von Realität ergibt sich daraus, daß die zweidimensionale Reproduktion der vor der Kamera befindlichen Wirklichkeit immer auf doppelte Weise geschieht. Erstens durch einen physikalischen Gesetzen folgenden natürlichen Prozeß, die fotochemische Veränderung von Silbersalzen bzw. die Umwandlung von Lichtsignalen in elektromagnetische Signale. Zweitens kann das Kamera-Objektiv aber nur einen Ausschnitt aus der vor ihm befindlichen Wirklichkeit erfassen, und dieser Ausschnitt wird vom Kamera-Operateur festgelegt; er handhabt die Kamera in einer Weise, daß sie gleichsam ein Segment aus der Aufnahmewirklichkeit herausschneidet, also einen zu Recht so genannten Ausschnitt aus der Wirklichkeit wiedergibt. Und nicht nur das: Die Kamera nimmt diesen Ausschnitt in einem vom Kamera-Operateur festgelegten Winkel auf, sie nimmt zur Aufnahmewirklichkeit eine Stellung ein und teilt damit dem Zuschauer auch eine bestimmte Einstellung gegenüber den aufgenommenen Objekten mit. Außerdem liefern Film- und Fernsehkameras nicht nur bewegte Bilder, sie können auch bei der Aufnahme selbst bewegt werden und durch Fahrten und Schwenks in ein Verhältnis zum Aufnahmegegenstand treten. Der technische Aufnahmemodus in Film und Fernsehen impliziert also über die Notwendigkeit der Feststellung von Ausschnitt, Achsenverhältnissen und Kamerabewegung jeweils eine interpretierende Darstellung der Aufnahmewirklichkeit in der filmischen Reproduktion. Nach dem Willen des Kameramanns wird vieles weggelassen, manches hervorgehoben und anderes in den Hintergrund gedrängt. Diese bei der filmischen Wiedergabe nicht vermeidbaren interpretatorischen Momente werden als Inszenierung in der Kamera bezeichnet. Es muß also der technisch bedingte Doppelcharakter des filmischen Aufnahmeverfahrens immer in Rechnung gestellt werden. Bereits im Augenblick der Belichtung fallen die Prozesse objektiver physikalischer Abbildung und subjektiver Interpretation und Gestaltung unmittelbar zusammen.

---

4) Auf die Fachliteratur zum Thema kann hier nicht näher eingegangen werden. Es soll aber auf einige wichtige Arbeiten wenigstens hingewiesen werden: Günter Moltmann, Karl Friedrich Reimers (Hrsg.), Zeitgeschichte im Film- und Tondokument, Göttingen/Zürich/Frankfurt 1970; Marc Ferro, Der Film als "Gegenanalyse" der Gesellschaft, in: M. Bloch, F. Braudel, L. Febvre u.a., Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse, hrsg. von Claudia Honegger, Frankfurt 1977; Helmut Regel, die Authentizität dokumentarischer Filmaufnahmen - Methoden einer kritischen Prüfung; Friedrich P. Kahlenberg, Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel "Andalusische Nächte"; beide Aufsätze sind enthalten in: Heinz Boberach, Hans Booms (Hrsg.), Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte, Boppard am Rhein 1977.

Von der schon bei der Aufnahme unabdingbaren Inszenierung in der Kamera her leuchtet ein, daß der Terminus Dokumentarfilm keinesfalls in einem puristischen Sinne verstanden werden darf, auch wenn bei der Entstehung dieses Begriffs der Glaube an die Objektivität der Filmbilder eine Rolle gespielt hat. Hierzu bemerkt der Dokumentarfilmer Erwin Leiser:

"Das Wort Dokumentarfilm, 'documentary', ist bekanntlich eine Erfindung von John Grierson, dem es im England der dreißiger Jahre gelang, von der konservativen Regierung Geld für seine Filmproduktion zu erhalten, weil man glaubte, Dokumentarfilme würden eine objektive Wahrheit vermitteln. Grierson wußte jedoch genauso gut wie wir heute, daß kein Film objektiv sein kann. Der sogenannte Dokumentarfilm zeigt, was sein Autor oder seine Autoren und die Kameraleute in die Wirklichkeit hineinlesen, was sie wahrnehmen und was von dieser Interpretation und Wahrnehmung filmisch gestaltet werden konnte." (5)

In der Tat gibt die Dokumentaraufnahme einen Wirklichkeitsausschnitt so wieder, wie ihn Kameraleute und Regisseur wahrnehmen bzw. vom Zuschauer wahrgenommen wissen wollen. Indem dann eine große Anzahl solcher einzelner Aufnahmen in der sog. Post-Production am Schneidetisch selektiv zu einem fortlaufenden Filmstreifen zusammengesetzt wird, komponieren die beteiligten Filmautoren ihre filmisch reproduzierten Wahrnehmungen zu einer Gesamtanschauung des gefilmten Vorgangs. Es ist also prinzipiell gar nicht zu vermeiden, daß durch die technisch notwendigen Eingriffe der Aufnahme- und Schnittregie dem Kino- und Fernsehpublikum zugleich mit den Bildern von einem Ereignis auch eine bestimmte Sichtweise dieses Ereignisses vorgeführt und nahegelegt wird.

Zur Beurteilung des Quellenwerts von Dokumentarfilmmaterial für die Geschichtsschreibung folgt daraus, daß Dokumentaraufnahmen zwar als Quellen für die jeweils abgelichteten faktischen Vorgänge anzusehen sind, aber nicht als gleichsam unbestechliche "objektive" Augenzeugen. Zugleich sind nämlich Dokumentaraufnahmen mindestens ebenso Quellen für die Wirklichkeitswahrnehmungen und -auffassungen der Kameraleute und Regisseure bzw. für die von ihren politischen und/oder wirtschaftlichen Auftraggebern absichtsvoll gewollte Sichtweise der gefilmten Ereignisse.

Schon früh wird erkannt, daß Film hervorragend als Mittel der Beeinflussung eingesetzt werden kann. So gibt das englische Kriegsministerium bereits um das Jahr 1900 Filme in Auftrag, die bei der Anwerbung von Rekruten helfen sollen. In der Tat ist die filmische Reproduktion mit der Erfindung des Projektors zum ersten wirklichen Massenmedium geworden. Das Kino ermöglicht technisch die mas-

---

5) Erwin Leiser, Lügen die Bilder wirklich nicht? Über Manipulation in Film und Fernsehen, in: Karl Friedrich Reimers, Monika Lerch-Stumpf, Rüdiger Steinmetz (Hrsg.), Von der Kino-Wochen-schau zum aktuellen Fernsehen (= kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München, Bd. 3), München 1983. S. 205.

senhafte Rezeption des Films, zugleich verlangt das neue Medium zu seinem Verständnis so gut wie keine Vorbildung und kommt damit gerade den ungebildeten Massen der Großstädte sehr entgegen. Von Anfang an hauptsächlich von den proletarischen Massen als Medium der Unterhaltung genutzt, gewinnt das Kino in und nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur wirtschaftlich, sondern auch politisch an Bedeutung. In dem Maße, wie industrialisierte Gesellschaften den Wandel zur Massendemokratie vollziehen, erlangt die massenhafte Zustimmung zu staatlichen Maßnahmen Gewicht in den Auseinandersetzungen um die politische Entscheidungsgewalt. Spätestens mit der Einführung des allgemeinen und gleichen Wahlrechts ist der Proletarier als Staatsbürger formell anerkannt und aufgefordert, mit seiner Wahlstimme an den politischen Entscheidungen der Nation zu partizipieren. Zugleich zeigen revolutionäre Unruhen und Streiks, daß die Integration der Arbeiterklasse in den demokratischen Entscheidungsprozeß noch nicht so recht vollzogen ist. Es verwundert daher nicht, daß staatliche Stellen ihre Bemühungen intensivieren, das proletarische Medium Film in ihre Obhut zu nehmen. Marksteine dieser Entwicklung in Deutschland sind die Gründung der Ufa AG auf Veranlassung der Obersten Heeresleitung im Jahr 1917 und die gesetzliche Einführung der allgemeinen Filmzensur im Jahr 1920. In der Weimarer Republik und erst recht im Nationalsozialismus wird, ganz abgesehen vom Spielfilm, mit Wochenschau, Dokumentar- und Kulturfilm eine offiziöse bis offen propagandistische kinematographische Geschichtsschreibung zur politischen Massenbeeinflussung betrieben.

Die überlieferten sog. Filmdokumente sind also zunächst als Dokumente einer Wirkungsabsicht zu betrachten. Selbstverständlich sind sie in dieser Hinsicht durchaus als Zeitdokumente anzusehen und ernstzunehmen. Es handelt sich bei diesen Filmen meistens um öffentlich gezeigte Exponate einer implizit oder explizit interessierten kinematographischen Geschichtsschreibung, also um publizistische Quellen zur Zeitgeschichte. Darin unterscheiden sie sich nicht von öffentlich verbreiteten schriftlichen Berichten in Presseorganen. Hier wie dort wird eine kritische Quellenprüfung vorgenommen werden müssen, um die intentionalen und interpretativen Momente der Berichterstattung zu bestimmen. Bei Filmberichten werden hierzu Kontextinformationen über Produktion, Vertrieb und Rezeption herangezogen. Entscheidend für die Beurteilung als historische Quelle ist aber die Rekonstruktion der dem Filmmaterial einbeschriebenen Sichtweise über die produktanalytische Bestimmung der von Kamera- und Schnittregie bewirkten filmischen Aussage.

Selbstverständlich können publizistische Filmdokumente auch als Quellenmaterial für die Faktizität bestimmter historischer Ereignisse herangezogen werden. Dies setzt jedoch eine sorgfältige Prüfung voraus. Filmbilder unbesehen in ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit genommen sind oft eher Trugbilder als ein verlässliches zeitgeschichtliches Beweismittel. Illustrativ gemeinte Pauschalhinweise auf ganze Filme oder Filmsequenzen sind zur Aufklärung eines historischen Ereignisses nicht sachdienlich. Am zuverlässigsten läßt sich noch der faktische Quellenwert einer filmischen Einzelaufnahme ausmachen. Über die Ermittlung von Kamerastandpunkt

und -bewegung, Bildausschnitt und Aufnahmewinkel kann die in der Kamera vorgenommene Inszenierung bestimmt werden, somit auch die interpretativen Momente, die bei der Belichtung eine Rolle gespielt haben. Die Untersuchung einer Sequenz, also mehrerer aufeinanderfolgender Filmaufnahmen im Kontext, gestaltet sich schon erheblich schwieriger: Die Freiheit zur subjektiven Bedeutungsgebung ist bei Schnitt und Montage am Schneidetisch ungleich größer als bei den Dreharbeiten vor Ort. Aufnahmen von ein und demselben Ereignis können oft genug zu völlig unterschiedlichen filmischen Aussagen montiert werden. Eine einigermaßen objektive Beurteilung setzt deshalb die enge Vertrautheit des Historikers mit dem Medium voraus; am besten sollte er selbst über filmische Produktionserfahrung verfügen.

Die geläufige Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm muß nach dem bisher Gesagten in Zweifel gezogen werden. Selbstverständlich nutzt der Spielfilm das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums, um ihm in einer kurzweiligen Handlung erwünschte Wertmuster und Verhaltensweisen nahezubringen. Aber Wochenschau und Dokumentarfilm zeigen sich ebenso an der Beeinflussung des Zuschauers interessiert. Selbstverständlich ist der Spielfilm ein inszeniertes Kunstprodukt, aber der Dokumentarfilm ist alles andere als ein getreuliches Abbild der Wirklichkeit. Die Inszenierung in der Kamera ist beim Dokumentarfilm genauso gegeben wie beim Spielfilm, weil technisch unabdingbar. Blicke noch als Unterscheidungskriterium, daß beim Spielfilm eine Inszenierung nicht nur in, sondern auch vor der Kamera stattfindet, was beim Dokumentarfilm nicht gegeben sei. Weit gefehlt: Dokumentarfilme bestehen zum geringsten Teil aus ungestellten Schnappschüssen und arbeiten nur in Ausnahmefällen mit versteckter Kamera.

Wenn Menschen auf der Leinwand oder dem Bildschirm in Erscheinung treten, kann erst einmal angenommen werden, daß es sich um gestellte und arrangierte Aufnahmen handelt. Allenfalls ließe sich einwenden, daß die Inszenierung vor dem Kamera-Objektiv eines Wochenschau- oder Fernsehnachrichten-Operators häufig nicht eigens für die Kamera stattfindet, was beim Spielfilm immer der Fall ist, sondern daß die Kamera interpretierender Beobachter einer Inszenierung ist, die unabhängig von der Aufnahmeapparatur ganz genauso veranstaltet würde. Die Sujets von Wochenschau und Fernsehnachrichten entstammen zu einem Großteil dem Bereich gesellschaftlicher und politischer Realinszenierungen, vom großen Bahnhof bei Staatsempfängen bis zur Protestdemonstration, die gegen den hohen Gast veranstaltet wird. Die Berichterstattung der audiovisuellen Medien zeigt hier eine hochgradige Ritualisierung des öffentlichen Lebens an, der Mitteilungswert steigt offenbar mit dem Aufwand an Theatralik und Dekor - eine Feststellung, die schon wieder in Richtung Spielfilm weist.

Umgekehrt haben gerade wegen des inszenierten Charakters der meisten Wochenschau-Sujets die wenigen Ausnahmen Berühmtheit erlangt, bei denen der vorhersehbare Ablauf des gefilmten Geschehens jäh eine unerwartete Wendung genommen hat - so beim Besuch des jugoslawischen Königs 1934 in Marseille, als die Wochenschaukamera

gänzlich unerwartet Zeuge seiner Ermordung wird, oder 1937 in Lakehurst, als sich vor den Objektiven der zahlreich erschienenen Wochenschau-Operateure statt der majestätischen Landung des Luftschiffs "Hindenburg" eine Explosionskatastrophe ereignet.

Im Vergleich zur Wochenschau gehen die Nachrichtensendungen der Fernsehanstalten noch sehr viel weiter, was die Inszenierung vor der Kamera betrifft. Sie beschränken sich keineswegs darauf, öffentlichkeitswirksam inszenierte politische Rituale abzufilmen, sondern sind als Genre gerade durch einen hohen Anteil von Inszenierungen gekennzeichnet, die eigens für die Kamera arrangiert werden; Nachrichtensprecher bzw. -moderator und Politiker-Interviews haben ihren unverrückbaren Platz im dramaturgischen Setting der Nachrichtensendungen. Und "Zwischen"-Fälle aller Art werden ebenso begierig wie mühelos dem professionellen Dramatisierungsbedarf einverleibt. Mit besonderer Vorliebe schöpfen Reporter und Redakteure aus Naturkatastrophen den Stoff, aus dessen fernsehge-rechter Inszenierung Glanzstücke angeblicher Berichterstattung im "Live-dabei"-Gestus fabriziert werden. Ein trauriges Schicksal wie die letztlich vergeblichen Rettungsaktionen für ein verschüttetes Mädchen in Südamerika, eine Woche lang Abend um Abend für die mitfühlende Weltöffentlichkeit zum Rührstück aufbereitet - kein noch so aufwendig inszenierter Spielfilm kann diese Wirkung auch nur annähernd erreichen. Ein tragisches Stück Wirklichkeit zum Material der Inszenierung genommen und für Millionen hautnah zum Miterleben über Satellit in die Wohnstuben gebracht - dieses Erfolgsrezept ist auch vom findigsten Drehbuchautor nicht zu überbieten.

Ein letztes Argument gegen die unbesehene Trennung von Dokumentar- und Spielfilm sei der Hinweis auf das Verhalten der politischen Zensur, die eine Beeinflussung des Publikums generell annimmt und gegen mißliebige Darstellungen einschreitet, ganz unabhängig davon, ob es sich um Dokumentar- oder Spielfilmaufnahmen handelt. Diplomatische Interventionen muß sich da ein UNO-Dokumentarfilm über Obdachlose, weil auch nichtseßhafte New Yorker gezeigt werden, ebenso gefallen lassen wie das Spielfilmprogramm der Goethe-Institute, weil einige der Filme ein nicht unbedingt vorteilhaftes Bild der Bundesrepublik zeichnen. In der Tat kann ein Spielfilm den Anspruch auf realistische Darstellung genauso erheben und auch einlösen wie ein Dokumentarfilm. Umgekehrt ist das Etikett Dokumentation kein Gütesiegel und schützt den Zuschauer keineswegs vor Vorspiegelung falscher Tatsachen. Dem Publikum kommt es wohl weniger auf Provenienzfragen denn auf Glaubwürdigkeit der Darstellung an, ein Maßstab, der sein Kriterium wiederum im Geschick der Inszenierung von Filminhalten hat.

Eine Sortierung audiovisueller Medienprodukte in Wahrheit und Dichtung läßt sich entlang der genremäßigen Aufteilung in Dokumentar- und Spielfilm nicht machen. Es wird bei Film und Fernsehen immerzu in der Kamera inszeniert, und dieser prinzipielle Inszenierungscharakter, der diesen Medien eigentümlich ist, wird durch die Einteilung in die Sparten Dokumentation und Fiktion allenfalls verwischt, wenn nicht geleugnet. Wo auch immer im einzelnen genremäßige Unterscheidungen getroffen werden mögen, auch im Hinblick

auf die Inszenierung vor der Kamera läßt sich ein Trennungsstrich zwischen Dokumentar- und Spielfilm wohl schwerlich ziehen. In beiden Fällen werden dem Zuschauer Angebote zur Deutung und Verarbeitung von Realität gemacht. Nur schlüpfen die Wirkungsintentionen der Filmautoren und -produzenten das eine Mal ins dramaturgische Kostüm der poetischen Fiktion, das andere Mal in die vorgeblich schlichtere Arbeitskleidung dokumentarischer Berichterstattung.

Wenn mit Nachdruck der Inszenierungscharakter von Dokumentarfilmen hervorgehoben wird, so ist umgekehrt aber auch auf dem Realitätscharakter von Spielfilmen zu insistieren, auch und gerade dann, wenn sie eine völlig fiktive Story zur Grundlage haben und kein Take außerhalb der Studiokulissen aufgenommen worden ist. Als wichtiger Bestandteil der populären Unterhaltungskultur erlauben Spielfilme nämlich durchaus Rückschlüsse auf Kontinuität und Wandel von Werte- und Einstellungsmustern breiter Bevölkerungsschichten. Für die Bundesrepublik läßt sich dies zumindest bis zur großen Kinokrise Anfang der sechziger Jahre behaupten, als das Unterhaltungsmedium Kino zunehmend vom Fernsehen abgelöst wurde. Heute sind es die international vertriebenen Familienserien, deren wachsende Bedeutung für den interkulturellen Transfer von Normen, Erwartungshaltungen und Verhaltensweisen Aufmerksamkeit beansprucht. Als "Traumfabrik" nicht leichthin abgetan, sondern ernstgenommen, kann die Geschichte der Kino- und Fernsehunterhaltung eine wichtige Quelle für die Geschichte der Mentalitäten darstellen, von scheinbar zeitlosen kompensatorischen Stereotypen über mehr oder weniger modische Zeitgeistererscheinungen bis hin zu verborgenen Alltagsutopien. In solcher Hinsicht mag das Studium der audiovisuellen Unterhaltungsmedien für den Historiker eine unerläßliche Ergänzung zur Erforschung der Staatsaktionen in der sog. großen Politik bilden, wie sie in Bild und Ton von der Sparte der Dokumentation überliefert werden.

Auf dem Forschungsfeld der historischen Filmanalyse bzw. einer zeitgeschichtlich orientierten Soziologie der Fernseh-Unterhaltung sind gewiß noch viele Probleme anzugehen. Hier sollte lediglich deutlich gemacht werden: Die Unterteilung der audiovisuellen Medien in Dokumentarfilm und Spielfilm resp. einen Dokumentations- und einen Unterhaltungsbereich beim Fernsehen ist von den immanenten Eigenschaften des Mediums her fragwürdig. Gefährlich aber wäre es, noch einen Schritt weiterzugehen und bei der archivalischen Bewertung dem sog. dokumentarischen Filmmaterial als Träger zeitgeschichtlicher Überlieferung den Vorzug zu geben. Am Ende wären wichtige historische Dokumente aus dem Unterhaltungssektor von Film und Fernsehen verloren, deren Bedeutung für die Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts heute vielleicht noch nicht ausreichend erkannt wird.

Wilfried Scharf

DIE BEIDEN DDR-FERNSEHPROGRAMME IN DEN ACHTZIGER JAHREN

1. Bis zum VIII. Parteitag der SED 1971

Über das Fernsehen der DDR gibt es mehr gesicherte Informationen als manchmal angenommen wird.(1) Weniger bekannt sind die konkrete Programmstruktur und das tatsächliche Programmangebot im einzelnen. Über den Programmauftrag (Agitation, Propaganda und Organisation im Sinne der SED), die zentrale Lenkung der Massenmedien (durch Politbüro und Zentralkomitee der SED) und die strikte Parteilichkeit in der Berichterstattung herrscht Klarheit.(2) Manche Sendungen haben operativen Charakter; sie sollen unmittelbar verändern und den gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß beschleunigen.

Das offizielle Fernsehprogramm begann 1956. Von vornherein wurde das Fernsehen im Gegensatz zu Presse und Hörfunk (DDR-Bezeichnung: "Rundfunk") als unverhüllt parteiliches Agitationsinstrument ("Agitation durch Tatsachen") gesehen. Mittelpunkt war von Anfang an und ist bis auf den heutigen Tag die Fernsehnachrichtensendung "Aktuelle Kamera" (AK). Allerdings begann das Fernsehen mit starken Unterhaltungsanteilen, mit denen Programmlücken geschlossen werden mußten (hauptsächlich mit billig importierten Spielfilmen). Im wesentlichen nach dem Bau der Mauer 1961 setzte eine gezielte Politisierung ein. Den berüchtigten "Schwarzen Kanal" gibt es seit 1960, von 1963 an existiert das Wirtschafts-Magazin "Prisma", seit 1965 wird das außenpolitische Magazin "Objektiv" ausgestrahlt. Werbefernsehen gab es seit 1960, es wurde 1976 nach interner Kritik an der Nachäffung "kapitalistischer Konsumgüterwerbung" eingestellt.

---

1) Vgl. dazu Heide Riedel: Hörfunk und Fernsehen in der DDR. Funktion, Struktur und Programm des Rundfunks in der DDR. Köln 1977; Günter Klemke: 25 Jahre Fernsehen in der DDR. In: epd-Kirche und Rundfunk Nr. 15 vom 22.2.1978, S. 7-11; A. John Goss: Deutschlandbilder im Fernsehen. Eine vergleichende Analyse politischer Informationssendungen in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. Köln 1980; Wilfried Scharf: Nachrichten im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. Objektivität oder Parteilichkeit in der Berichterstattung. Frankfurt am Main 1981; Wolfgang Schmidt: Das Fernsehen der DDR. Zu Struktur, Organisation und Programm 1971-1981. In: Rundfunk und Fernsehen 1982/2, S. 129-147; Petra S. Hartmann-Laugs/A. John Goss: Unterhaltung und Politik im Abendprogramm des DDR-Fernsehens. Köln 1982; Wilfried Scharf: Das Bild der Bundesrepublik Deutschland in den Massenmedien der DDR. Frankfurt am Main/Bern/New York 1985; diesen Publikationen sind im wesentlichen die Informationen der ersten beiden Kapitel entnommen.

2) Vgl. Wilfried Scharf: Das Bild der Bundesrepublik, S. 1-6.



Im Oktober 1969 wurde zum ersten Mal das zweite Programm ausgestrahlt. Zur gleichen Zeit begannen Farbfernsehsendungen, zunächst allerdings auf das zweite Programm beschränkt. Im ersten wurden Farbfernsehsendungen mit den Weltjugendfestspielen von 1973 eingeleitet. Inzwischen ist der Farbanteil der gesamten Sendungen stark erhöht worden (1979: 83 %).<sup>(3)</sup> Farbe empfangen können jedoch nur etwa 25 % (geschätzt) der Gerätebesitzer.

## 2. Die DDR-Fernsehprogramme 1971-1980

Eine große Veränderung brachte der achte Parteitag der SED 1971, auf dem Erich Honecker zum Generalsekretär gewählt wurde. Er sprach von der Langeweile, die es zu überwinden gelte, und befürwortete Unterhaltung, die große Teile der Bevölkerung erwarteten. Gleichzeitig brach er mit dem Tabu des "Westfernsehens", von dem er öffentlich sagte, daß es in der DDR bekanntlich jedermann nach Belieben aus- und einschalten könne. Seither konkurrieren die beiden DDR-Fernsehprogramme offiziell mit den bundesdeutschen Programmen. 1971 setzte das Bemühen um größere Zuschauernähe ein. Die Zuschauerforschung wurde ausgebaut und wesentlich verbessert. Dadurch entstand ein prinzipieller Zielkonflikt, der gegenwärtig noch besteht. Das DDR-Fernsehen soll einerseits seinen politisch-ideologischen Auftrag erfüllen und zum anderen den Zuschauerbedürfnissen nach Informationsvielfalt und Unterhaltung gerecht werden.

Die verstärkte Zuschauerforschung ergab bald, daß die meisten Zuschauer zwischen 19.00 und 21.30 Uhr vor dem Bildschirm sitzen. Infolgedessen wurde der Beginn des Abendprogramms auf 19.00 Uhr vorgezogen. Unter anderem durch den Ausbau des Korrespondentennetzes bemühte man sich um die Verbesserung der Hauptausgabe der "Aktuellen Kamera" (19.30-20.00 Uhr). Die monatlich produzierte Sendung "Neue Fernseh-Urania" (seit 1966), die Themen von allgemeinem Interesse behandelt, bekam 1974 ein neues Gesicht. Zu den Weltjugendfestspielen 1973 wurde das politische Unterhaltungsmagazin für Jugendliche, "rund", eingerichtet, das den Auftakt für verstärkte Bemühungen des DDR-Fernsehens um die Jugend bildete. Seit 1972 wird monatlich "Ein Kessel Buntes", eine inzwischen seit langem erfolgreiche Unterhaltungssendung, ausgestrahlt, die konzeptionell auf große Reichweite angelegt ist.

Seit dem Treffen zwischen der evangelischen Kirchenleitung der DDR und Erich Honecker im März 1978 gibt es jährlich mehrere Sendungen der Kirche im zweiten Fernsehprogramm. Gegenüber der Zeit vor 1971 war in den siebziger Jahren die Form der ideologischen Abgrenzung nach Westen differenzierter geworden - trotz des nach wie vor ausgestrahlten "Schwarzen Kanals". Der Ausbau des zielgruppenorientierten Programms für Jugendliche ließ darauf schließen, daß die Parteiführung der SED der ideologischen Festigkeit der Jugend doch

---

3) Vgl. Wolfgang Schmidt: Das Fernsehen der DDR, S. 129 f.

nicht voll vertraute.(4) Überhaupt fand die an Rezipienteninteressen orientierte Programmpolitik dort ihre Grenze, wo das Macht- und Meinungsmonopol der SED hätte berührt werden können.

Das DDR-Fernsehen verkörperte staatliche Autorität. Das zeigte sich besonders in der "Aktuellen Kamera". Dort war immer:

"Veränderung	- tiefgreifend,
Verwirklichung	- zielstrebig,
Gedankenaustausch	- umfassend,
Atmosphäre	- schöpferisch,
Anliegen	- vorrangig,
Beratung	- eingehend,
Beschluß	- weitreichend,
Fundament	- unerschütterlich,
Vertrauensverhältnis	- unzerstörbar,
Bekanntnis	- eindrucksvoll,
Verwirklichung	- voll inhaltlich,
Stärkung	- allseitig,
Voraussetzung	- grundlegend,
Anerkennung	- weltweit,
Wachstum	- dynamisch
Zustimmung	- millionenfach."(5)

Das korrespondiert mit Franz Loesers "Schematitits" (von 1984):

0 Sozialistische	0 Integrations-	0 -Einstellung
1 Fortschrittliche	1 Planungs-	1 -Bildung
2 Schöpferische	2 Bündnis-	2 -Konzeption
3 Weltanschauliche	3 Erziehungs-	3 -Tendenz
4 Parteiliche	4 Solidaritäts-	4 -Beziehung
5 Soziale	5 Entwicklungs-	5 -Problematik
6 Ideologische	6 Gemeinschafts-	6 -Initiative
7 Imperialistische	7 Persönlichkeits-	7 -Politik
8 Gesellschaftliche	8 Klassen-	8 -Frage
9 Marxistisch-	9 Friedens-	9 -Bewegung."(6)
leninistische		

Mit diesen 3 mal 10 Phrasen, beliebig gemischt, kann jedes Thema bestritten werden.

Stefan Heym gab 1977 einen anschaulichen Überblick über die Struktur einer Aktuelle-Kamera-Sendung: "Zuerst kommen Staatstelegramme und Staatsempfänge, offizielle Reden und offizielle Begrüßungen, ... darauf ein optimistisches Allerlei von kleinen, mit Statistiken und Kurzinterviews dekorierten Feuilletons aus dem Wirt-

- 
- 4) Vgl. dazu auch Kirsten Martin: Die politisch-ideologische Erziehung und Lenkung der DDR-Jugend durch Massenmedien. Sozialwissenschaftliche Diplomarbeit. Göttingen 1984.
  - 5) Stefan Heym: Je voller der Mund, desto leerer die Sprüche. In: Stern Nr. 8/1977, S. 106.
  - 6) Franz Loeser: SED: "Die meisten Genossen denken wie ich." In: Der Spiegel Nr. 32/1984, S. 108.

schaftsleben der DDR - die Reihenfolge mag auch umgekehrt sein. Erst nach etwa fünfzehn Minuten dieser beschaulichen Bilder aus dem ordentlichen Land erfährt man, daß im Libanon geschossen, in Genf verhandelt, in Thailand gelitten, in Frankreich gestreikt, in Soveto verhaftet, in Chile gefoltert wird. Danach wieder Wirtschaftsmeldungen, diese nun negativ, weil aus dem Westen stammend. Arbeitslosigkeit, Inflation, Elend, Gewalttätigkeit, aber gesteigerte Profite für die Monopole. Man fühlt sich erleichtert, daß es so etwas bei uns nicht gibt. ... Zum Schluß dann eine Reportage aus unserem oder einem Bruderlande: Aus Betrieb, Schule, Restaurant, Bibliothek, Warenhaus, mit eingeblendeten Kurz-Interviews, alles entwickelt sich gut, alle sind zufrieden, der Plan wird erfüllt, neue Initiativen werden entwickelt, die Welt des Sozialismus ist heil." (7) Heym kritisierte den offiziellen Charakter der Sendung, ihren Formalismus, die entsprechende bürokratische Sprache, die langweilige optische Gestaltung, die Unbrauchbarkeit von Zahlen ohne Vergleichswerte und die fehlende Kritik an den Zuständen der DDR.

Obwohl keine offiziellen Einschaltquoten der Aktuellen Kamera bekannt waren, dürften sie kaum über 10 % (im besten Fall) hinausge-  
langt sein. Das Hauptproblem des DDR-Fernsehens bestand eben auch in den siebziger Jahren in der Konkurrenz der bundesdeutschen Fernsehprogramme, die in wechselndem Ausmaß in der DDR nach wie vor sehr beliebt sind. Das galt und gilt auch für Informationssendungen wie die "Tagesschau", "heute", die politischen und Wirtschafts-Magazine, die Kulturmagazine und Sondersendungen. (8) Insofern wurde die Programmstrukturreform von ARD und ZDF (mehr Unterhaltung, Unterhaltung an den Anfang des Abendprogramms) 1978 auch in der DDR kritisiert. "Die Reform der Programmstruktur bei ARD und ZDF mag ja nötig gewesen sein, aber daß dadurch so viele für uns wichtige Sendungen in den späten Abend verlegt wurden, trifft die Zuschauer in der DDR hart. Wir wären dankbar, wenn bei der Planung der Programme und Sendezeiten künftig auch wieder mehr an uns gedacht werden würde." (9) Deswegen trägt die in Vorbereitung auf private Konkurrenz zunehmende Ausrichtung der öffentlich-rechtlichen bundesdeutschen Fernseh-Programme auf Unterhaltung möglicherweise dazu bei, daß DDR-Bürger weniger unmittelbar politische Informationen aus dem Fernsehen der Bundesrepublik bekommen. Damit könnte das DDR-Fernsehen hier eine größere Chance haben.

Schon seit den sechziger Jahren genoß die Sportberichterstattung des DDR-Fernsehens international einen sehr guten Ruf. Sie war im Zuge der Stärkung des Staatsbewußtseins durch sportliche Erfolge frühzeitig wichtig und entsprechend gefördert worden. Kennzeichnend für das DDR-Fernsehen schon in den siebziger Jahren war die große Zahl von Wiederholungen, die relativ weit höher liegt als

---

7) Stefan Heym, S. 106.

8) Vgl. z.B. xxx: Die Bedeutung des Westfernsehens für DDR-Bewohner. In: Der Spiegel Nr. 17/1978, S. 41-44; DDR: Lieber Schwarze als Thielke. In: Der Spiegel Nr. 4/1981, S. 14.

9) xxx: Die Bedeutung des Westfernsehens ..., S. 44.

die Zahl der Wiederholungen im bundesdeutschen Fernsehen. Außerdem konnte es sich das DDR-Fernsehen noch nicht erlauben, technisch oder in einer anderen Hinsicht objektiv "weiter" zu sein als das Fernsehen der Sowjetunion.(10)

Quantitativ stärker als im bundesdeutschen Fernsehen waren im Fernsehen der DDR schon immer Informationen aus Staaten der nicht-industriellen Welt zu finden. Das lag an der Strategie, dort "sozialistische" Regimes zu errichten und zu unterstützen. Entsprechend ist die DDR in diesen Regionen bekanntlich mit Entwicklungsprojekten, Beratern und Militärhilfe vertreten.

Schwierigkeiten hatte das DDR-Fernsehen in den siebziger Jahren mit der Propagierung der Politik der Partei- und Staatsführung generell (Fortschritte im Sozialismus, Stärkung des Nationalbewußtseins, Integration in den sozialistischen Bruderbund) und insbesondere mit der Abgrenzung gegenüber der Bundesrepublik Deutschland. Selbstkritik kam praktisch nicht vor. In Bezug auf die Bundesrepublik wurden ausschließlich Negativmeldungen und "Gegeninformationen" verbreitet, die darauf abzielten, den Aussagen des bundesdeutschen Fernsehens entgegenzuwirken. Die Bedeutung dieser Gegeninformationen wurde daran erkennbar, daß das DDR-Fernsehen ca. fünfmal soviel über die Bundesrepublik berichtete wie umgekehrt.(11)

Während z.B. in der "Tagesschau" bei kontroversen Themen zwischen Ost und West östliche Vertreter fast genauso häufig zu Wort kamen wie westliche, traten in der "Aktuellen Kamera" bei solchen Gelegenheiten westliche Vertreter entweder gar nicht oder nur solche auf, die sich den offiziellen Standpunkt der sozialistischen Staaten zu eigen machten. In der Berichterstattung des DDR-Fernsehens herrschte dementsprechend auch viel mehr heile Welt als in der von Konflikten bestimmten Berichterstattung des bundesdeutschen Fernsehens.(12) "Die Aktuelle Kamera wertete die Handlungen westlicher Vertreter zu 82 % negativ, die Tagesschau dagegen kommt den sozialistischen Vertretern gegenüber in nur 33,3 % der Fälle zu einem negativen Urteil."(13) Die Tagesschau berichtete zu 39 % mit negativem Akzent über die DDR, die Aktuelle Kamera zu 88 % über die Bundesrepublik Deutschland.(14)

Zum DDR-Fernsehen in den siebziger Jahren läßt sich sagen, daß es durch das Bemühen um mehr Zuschauernähe und Unterhaltsamkeit in den Grenzen seines politischen Agitationsauftrags und durch die Konkurrenz zu den bundesdeutschen Programmen gekennzeichnet war. In viele Informationsprogramme sollten die DDR-Zuschauer auch durch unterhaltsame "Lokomotiven" hineingezogen werden (z.B. attraktive Serien vor der Aktuellen Kamera). "Geht man von der

---

10) Vgl. Spiegel-Report über das DDR-Fernsehen. In: Der Spiegel Nr. 35/1979, S. 54-72.

11) Vgl. A. John Goss: Deutschlandbilder im Fernsehen, S. 99.

12) Vgl. Wilfried Scharf: Nachrichten im Fernsehen ..., S. 196.

13) Ebenda, S. 207 f.

14) Vgl. Wilfried Scharf: Das Bild der Bundesrepublik, S. 20.

Annahme aus, daß bestimmte Zuschauergruppen das Fernsehen als Träger unpolitischer Unterhaltung und Information nutzen wollen, so ist festzustellen, daß das DDR-Fernsehen mit einer insgesamt großen Zahl völlig unpolitischer Sendungen diesen Bedürfnissen weitgehend entgegenzukommen versucht. Durch die Verbindung von Unterhaltung bzw. unpolitischer Information und Politik im überwiegenden Teil der Sendungen des DDR-Fernsehens ist jedoch die Möglichkeit gegeben, auch diese Zuschauerkreise über den Unterhaltungsansatz mit politischen Inhalten zu konfrontieren."(15) Viele Merkmale des DDR-Fernsehens und viele seiner Probleme aus den siebziger Jahren bestehen auch heute noch.(16)

### 3. Die DDR-Fernsehprogramme 1981 und 1982

#### Die tägliche Programmstruktur

Abgesehen von Ferienzeiten begannen das erste und zweite DDR-Fernsehprogramm 1981 und 1982 um 7.55 Uhr (das zweite teilweise um 8.25 Uhr) mit dem Bildungs- und Schulfernsehen (von Montag bis Freitag). Das erste strahlte regelmäßig um 9.20 Uhr die Programmvorschau aus, anschließend fünf Minuten aktuelle Nachrichten, dann die Wiederholung der Aktuellen Kamera/Hauptausgabe vom Vortage bis 10.00 Uhr. Das Vormittagsprogramm bis gegen 13.00 Uhr bestand aus einer Mischung von Unterhaltungssendungen und Informationsbeiträgen, darunter Wiederholungen vom Vorabend, und endete jeweils mit Nachrichten.(17)

Das Nachmittagsprogramm begann zwischen 14.00 und 15.15 Uhr. Es enthielt viel Unterhaltung, brachte um 17.00 Uhr fünfminütige Nachrichten und von 17.05-17.15 Uhr "Medizin nach Noten", die täg-

- 
- 15) Petra S. Hartmann-Laugs/A. John Goss: Unterhaltung und Politik, S. 93.
  - 16) Vgl. dazu insgesamt Friedhelm Tiemeyer: Programmauftrag, Programmstruktur und inhaltliche Gestaltung des DDR-Fernsehens. Sozialwissenschaftliche Diplom-Arbeit. Göttingen 1983; Friedhelm Tiemeyer verdanke ich zahlreiche wichtige Anregungen.
  - 17) Die folgenden Ausführungen beruhen neben der systematischen Inhaltsanalyse einzelner, insbesondere politischer Sendungen zwischen 1981 und 1983 und der kontinuierlichen unsystematischen, rechnergestützten Inhaltsanalyse über eine künstliche Woche zwischen Januar und Juli 1983 auf der Auswertung der DDR-Programmzeitschrift "FF-Dabei" von Nr 2/1981 bis Nr. 15/1985. Anregungen verdanke ich den Teilnehmerinnen und Teilnehmern meiner Seminare "Politische Informationen im Fernsehen der DDR und der Bundesrepublik Deutschland" (SS 1981), "Massenkommunikation und Journalismus in der DDR" (WS 1982/83), "Die Berichterstattung der Tageszeitungen in der DDR" (SS 1983) und "Publikumszeitschriften in der DDR" (WS 1984/85).

liche Gymnastik im Aerobic-Stil. Am Ende des Nachmittagsprogramms standen regelmäßig um 18.45 Uhr die Programmvorschau und von 18.50-19.00 Uhr das "Sandmännchen".

Das Abendprogramm brachte von 19.00 Uhr an entweder attraktive Serien (als "Lokomotiven") oder breitenwirksame Ratgebersendungen, um 19.25 Uhr die Wettervorhersage und von 19.30-20.00 Uhr das Herzstück des Programms, die Hauptausgabe der Aktuellen Kamera. Zwischen 21.00 Uhr und 22.00 Uhr folgte dann eine viertelstündige Nachrichtensendung, wie auch zum Programmschluß (zwischen 22.50 Uhr und ca. 24.00 Uhr) eine etwa zehnminütige Nachrichtensendung ausgestrahlt wurde.

Das zweite Programm vermittelte am Vormittag neben dem Bildungs- und Schulfernsehen generell zahlreiche Lehrerinformationen ("Von Pädagogen für Pädagogen"). Das ähnlich strukturierte Nachmittagsprogramm begann zwischen 16.00 und 17.40 Uhr. Regelmäßig waren dabei um 17.40 Uhr die Programmvorschau enthalten sowie um 17.45 Uhr Kurznachrichten und von 17.50-18.00 Uhr "Unser Sandmännchen". 18.00 Uhr war ständiger Sendeplatz insbesondere für Ratgebersendungen und Serien. Um 18.52 Uhr wurden durchgängig die Programmvorschau gebracht, von 18.55-19.00 Uhr Nachrichten. Im Abendprogramm des Zweiten hatte die Hauptausgabe der Aktuellen Kamera um 21.00 Uhr ihren festen Sendeplatz. Hier fehlten zum Programmschluß Nachrichten. Einen Überblick vermittelt das folgende Schaubild.

DDR I	DDR II
7.55 Schul- und Bildungsfernsehen	7.55 Schul- und Bildungsfernsehen
9.20 Programmvorschau	bis
9.25 Nachrichten	(13.30) zwischen den Beiträgen
9.30 AK-Hauptausgabe vom Vortag	gegebenenfalls Sendepausen
10.00 Wiederholungen aus dem Vorabendprogramm	
(12.30) am Ende des Vormittagsprogramm Nachrichten	
(13.00) Sendepause	
(14.00) gegebenenfalls Nachmittagsprogramm	(16.00) Lehrerinformation
17.00 Nachrichten	17.40 "Siehste" Programmvorschau
17.05 "Medizin nach Noten"	
17.15	17.45 Nachrichten
18.45 Programmvorschau	17.50
18.50 "Unser Sandmännchen"	18.00 "Unser Sandmännchen"
19.00 Abendprogramm	19.00 Abendprogramm
19.25 "Das Wetter"	
19.30 "Aktuelle Kamera"	
- 20.00 Hauptausgabe zwischen (21.00) und	
(22.00) Nachrichten (15. Min.)	21.00 "Ak-Hauptausgabe (zum Teil "dazwischen")

gegen Nachrichten zum Sende-  
(23.30) schluß (10 Min.)

gegen  
(23.30) Sendeschluß

#### Die Spartenstruktur: Dramatik und Unterhaltung

Den großen Programmanteil nahm im Ersten die Dramatik (Serien, Filme, Theater) ein, eine unterhaltsame Programmsparte. Darunter befanden sich auch Filme, Fernsehspiele oder Serien, die in der Bundesrepublik Deutschland produziert oder mitproduziert worden waren, so z.B. "Der Schrei der schwarzen Wölfe", "Die merkwürdige Lebensgeschichte des Friedrich Freiherrn von der Trenck", "Buddenbrooks", "Der Graf von Monte Christo". Den Löwenanteil machten jedoch Filme aus dem Ausland, nicht zuletzt aus der Sowjetunion, den USA sowie Frankreich und Italien, aus. So waren Filmreihen mit Brigitte Bardot und Gina Lollobrigida zu sehen, Regisseure wie Chaplin, Hawks, Hitchcock, Antonioni, Truffaut und andere internationale Stars vertreten. Unter den Schauspielerinnen und Schauspielern fehlte kaum eine Größe aus dem westlichen Ausland; die DDR-Zuschauer konnten Weltstars wie Grace Kelly, Sophia Loren, Marlene Dietrich, Charles Boyer, Jean Gabin, Sean Connery, Gerard Philippe und viele andere in ihrem Fernsehen erleben. Es wurden Reihen und Serien gezeigt wie "Polizeiruf 110", "O diese Mieter" und "Rentner haben niemals Zeit".

Einen großen Anteil hatten auch die Filme, die zwischen 1933 und 1945 unter den Nazis produziert wurden, hauptsächlich natürlich Unterhaltungsfilme, bei denen bezweifelt wird, ob sie unpolitisch sind (z.B. "Und Du, mein Schatz, fährst mit", "Sonntagskinder", "FP 1 antwortet nicht"). Sämtliche deutschen Filmstars jener Tage von Hans Albers über Theo Lingen, Hans Moser, Marika Röck, Heinz Rühmann, Adele Sandrock bis zu Luise Ulrich tauchten auf. Das war und ist möglicherweise ein Problem für politisch bewußte Programmacher in der DDR. Die etwa 500 Filme pro Jahr wurden hauptsächlich an festen Programmplätzen in den Filmsendungen "Für den Filmfreund" (montags 20.00 Uhr), "Willi Schwabes Rumpelkammer" (dienstags 21.05 Uhr, montags 17.45 Uhr, seit 30 Jahren im Programm; gezeigt werden Filmausschnitte), "Flimmerstunde" (samstags 14.25 Uhr) und "Treffpunkt Kino" (donnerstags oder freitags 16.15 Uhr) ausgestrahlt. Insgesamt wurden hier und in Sondersendungen aber nicht nur triviale und gehobene Unterhaltung geboten, sondern auch filmgeschichtlich interessante Informationen, z.B. in einer Reihe über Paul Wegener, Friedrich Wilhelm Murnau, Lupu Pick, Robert Wiene, Karl Grune, Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Ewald André Dupont, Georg Wilhelm Papst und Werner Hochbaum. Hier lieferte das erste Programm also einmal das, was wir auch aus unserem Programm kennen, zum anderen relevante Informationen, die bei uns eher selten sind.

Beliebt war und ist natürlich die Sparte Unterhaltung (Musik, Tanz, Quiz, Show, Kabarett, Talk-Show). Hier dominierte, und das hat sich bis heute nicht geändert, die breite Unterhaltung zur

besten Sendezeit am Abend, wie wir sie nahezu identisch in den bundesdeutschen Programmen finden. Schon die Titel einiger seit längerem erfolgreichen Sendungen sagen sehr viel:

- "Ein Kessel Buntes" (samstags 20.00-22.00 Uhr)
- "Klock acht, achtern Strom" (samstags 20.00-21.30 Uhr)
- "Schlager-Studio" (donnerstags 20.30-21.15 Uhr)
- "Auf Schusters Rappen" (donnerstags 20.30-21.15 Uhr)
- "Spielspaß" (dienstags 21.00-21.45 Uhr)
- "Von Seemannslied zu Seemannslied" (dienstags 20.45-21.45 Uhr)
- "Alles singt - nach Ihren Wünschen" (samstags 20.00-21.15 Uhr)
- "Schätzen Sie mal! Unterhaltung mit mehreren Unbekannten" (sonntags 20.00-21.15 Uhr)
- "Im Krug zum Grünen Kranze" (freitags 21.05-22.05 Uhr)
- "Außenseiter/Spitzenreiter" (donnerstags 20.30-21.15 Uhr)
- "Der Wunschbriefkasten" (sonntags 16.00-17.00 Uhr, auch im zweiten Programm ausgestrahlt).

Hier wirkten u.a. in der DDR besonders beliebte Unterhaltungskünstler wie Heinz Rennhack, Dorit Gäbler, Uta Schorn, Chris Wallisch, Gerhard Neef und Reiner Süß mit. Teilweise traten aber auch internationale DDR-Stars aus der sogenannten seriösen Unterhaltung auf wie Theo Adam, Ludwig Güttler und Peter Schreier. Mit anderen Worten: Das Programm sah aus wie die vergleichbaren in der Bundesrepublik Deutschland.

Ähnlich wie bundesdeutsche Talk-Shows verliefen die Pendants in der DDR. Bei Heinz-Florian Oertel, dem international bekannten Sportjournalisten, warben im "Portrait per Telefon" (dienstags 21.30 Uhr) Prominente ebenso für sich wie bei O.F. Weidlings "Treff mit O.F." (dienstags 20.00 Uhr). Nur das Kabarett ist politisch natürlich anders gelagert als das in der Bundesrepublik Deutschland, und es ist "zahmer", obwohl Zuschauer aus dem Westen manchmal staunen. Insgesamt machten die Sparten Dramatik und Unterhaltung etwa 40 % des ersten Programms aus.

#### Aktuelle Informationen und Fernsehpublizistik

Etwa je 14 % hatten die Sparten "Aktuelle Informationen" (Aktuelle Kamera, Nachrichten, politische Sondersendungen) und "Fernsehpublizistik" (Dokumentationen, Magazine, Portraits, Tiersendungen und Beratungsbeiträge). Dabei wurde bei den "Aktuellen Informationen" die bekannte Schwarz-Weiß-Malerei betrieben, die kaum große Einschaltquoten erwarten ließ. Jahrestage und besondere Ereignisse spielten naturgemäß eine große Rolle, wie das 25jährige Bestehen der Nationalen Volksarmee (März 1981), der 10. Parteitag der SED (April 1981), der 35. Jahrestag der Gründung der SED (April 1981), eine Dokumentation über "die unbesiegbare" Sowjetarmee (Mai 1981), der 40. Jahrestag des Überfalls auf die Sowjetunion (Juni 1981) sowie Honeckers Staatsbesuche in Japan (August 1981) und Mexiko (Dezember 1981).



In der Sparte "Fernsehpublizistik" setzte sich nur bei den Magazinen die politische Schwarz-Weiß-Malerei fort, nicht bei den Ratgebersendungen, den Tier- und Naturbeiträgen und den Wissenschaftssendungen. Das galt insbesondere für den "Schwarzen Kanal" (montags 21.25-21.45 Uhr), der regelmäßig im ersten vormittags wiederholt und auch im zweiten Programm (donnerstags 18.30 Uhr) ausgestrahlt wurde (und wird).

Karl-Eduard von Schnitzler versuchte in der willkürlich-manipulativen Zusammensetzung und Kommentierung von Ausschnitten aus dem bundesdeutschen Fernsehen klarzumachen, daß des Kapitalismus letztes Stündlein geschlagen hätte. Die Ausschnitte waren nie datiert oder anderweitig bezeichnet. Schnitzler wandte sich mimisch und gestisch betont und unter geradezu schauspielerischem Einsatz der Stimme direkt an die Zuschauer. Er wollte so operativ "Gegeninformationen" zum Westfernsehen geben. Hauptsächlich ging es dabei wie immer um die Krisenerscheinungen des Kapitalismus und seine "Kriegslüsterheit". Schnitzler suchte dem Zuschauer zu suggerieren, daß die Menschen im Westen nie eine Chance auf ein menschenwürdiges Dasein hätten, daß sie von den Politikern verraten und verkauft würden. Er konnte sich viele emphatische Glaubensbekenntnisse (Sozialismus gleich Frieden) leisten und bemühte sich, durch eine von Ausrufen ("Moment mal") durchsetzte Sprache den Eindruck zu erwecken, als vertrete er nicht die Parteilinie, sondern lasse die Meinung der DDR-Bürger direkt zu Wort kommen. Damit verwandte er jeweils für Ost und West gezielt besondere Vokabeln:

Westen/Kapitalismus

Schwindel  
Heuchelei  
militärisch-industrieller Komplex  
Störmanöver  
Selbstmordbeschluß  
Rüstungsfanatismus  
Vormachtstreben  
Kanonen statt Butter  
Einmischung  
Terrorismus  
Waffenlieferung  
Konkurrenzkampf  
Saat der Gewalt  
Wahrheitsakrobaten  
Sprachkünstler  
Widerspruch  
antisowjetische Stimmung  
Lüge  
Scharfmacher  
Staat der Konzerne  
Kriegshetze  
Pfründe  
fette Beute  
Unfrieden  
Ungeheuerlichkeit

Osten/Sozialismus

Wahrheit  
ehrlicher Kampf  
Weltfrieden  
Vorschlag  
vertrauensbildende Maßnahmen  
Vorzüge  
Wohl des Volkes  
Sowjetpatriotismus  
Vernunft  
Entspannung  
Verteidigung des Friedens  
Rüstungskontrolle  
Verhandlung  
Solidarität  
Lösung  
Stabilität  
Ruhe  
Sicherung  
Erhaltung  
Probleme bewältigen helfen  
appellieren  
vorlegen  
entscheiden  
vollenden  
anbieten

Erpressung	vorschlagen
Unterdrückung	erklären
sich nicht entblöden	menschlich
für dumm verkaufen	der Erpressung ausgesetzt
verfälschen	dauerhaft
unterschlagen	förderlich
verhindern	realistisch
bremsen	konkret
kaputtmachen	machbar
zerstören	krisenfest
diktieren	gegenseitig
niederrüsten	stabil
die Stirn haben	
sich verfangen	
zu Felde ziehen	
erpressen	
fest im Griff haben wollen	
sich in den Kopf setzen	
anstiften	
mißachten	
ablenken	
krisengeschüttelt	
einseitig	
kurzerhand	
sogenannt	
allerdings	
schmählich	
verloren	
voreilig	
eilfertig	
angeschlagen	

Karl-Eduard von Schnitzler wählte damit ein Manipulationsverfahren, nach dem es so erscheinen mußte, als könne er alles belegen.

Im wirtschaftspolitischen Magazin "Prisma" (donnerstags 20.00-20.30 Uhr) und im innenpolitischen Magazin "Entdeckungen im Alltag" (sonntags 12.00-12.30 Uhr), die ebenfalls wiederholt und im Fall des innenpolitischen Magazins auch im zweiten Programm ausgestrahlt wurden, kamen zwar konkrete Mißstände zur Sprache und Betroffene zu Wort, aber stets erst dann, wenn ein Weg zur Verbesserung bereits gefunden und somit eine positive Lösung der Probleme abzusehen war. Es durfte im realen Sozialismus eben keine ungelösten Fragen geben. Beide Magazine hatten insofern positiven, konstruktiven Charakter im Sinn der Partei- und Staatsführung.

Die außenpolitischen Magazine "Objektiv" (donnerstags 20.00-20.30 Uhr) und "Alltag im Westen" (sonntags 12.00-12.30 Uhr und dienstags 19.00-19.25 Uhr), beide mit Wiederholungen im ersten Programm, zeichneten das gewohnte Bild vom kriegslüsternen und krisengeschüttelten Imperialismus einerseits (die bösesten Kräfte waren die USA, die NATO, Israel, Südafrika, Chile und die nicht-sozialistischen Regimes in Mittelamerika) und von friedliebenden sozialistischen Staaten andererseits, die, gestützt auf die Stärke

ihrer Armee und insbesondere der Sowjetarmee und in tiefer Verbundenheit mit der Sowjetunion, für das Volk agierten. Dies betonte in einer direkt auf das Militär bezogenen Art und Weise auch "Radar", ein militärpolitisches Magazin (freitags 16.30-17.00 Uhr mit Wiederholungen im ersten).

Weniger unmittelbar politisch agierte das "Kulturmagazin" (donnerstags 21.15-21.45 Uhr mit Wiederholung), das in mancher Hinsicht bundesdeutschen Kulturmagazinen ähnlich war (z.B. bei den Kulturtips). Es vertrat allerdings (anders als etwa "Aspekte") ständig einen überkommenen Kulturbegriff mit der klassischen Trias Theater, Literatur und Bildende Kunst, wogegen "Wohnen", "Freizeit" und "Umwelt" selten vorkamen. Die propagandistisch-agitatorische Funktion beschränkte sich hier im wesentlichen auf die Betonung dessen, was Partei und Staat für die Künste taten. Live-Anteile und Interviews waren sehr selten. Über Experimente wurde kaum berichtet. Das "Kulturmagazin" war insofern ein vermutlich guter Spiegel der von oben genehmigten kulturellen Aktivitäten in der Deutschen Demokratischen Republik.

Ganz anders sah die Informationsgebung der Ratgebersendungen aus, die eine große Ähnlichkeit mit vergleichbaren bundesdeutschen Sendungen aufwiesen, auch wenn diese nie den offiziellen oder offiziellen Charakter tragen könnten wie jene in der DDR. Alle hier genannten Ratgebersendungen wurden im ersten Programm wiederholt und fast alle ebenfalls im zweiten ausgestrahlt. Sie gaben dem DDR-Fernsehen eine Struktur, die reichlich Platz ließ für gut gemeinte und ernste Ratschläge, für Appelle an Ordnung, Sicherheit, die Achtung von Regeln, für Hinweise auf die umfassende und lückenlose Organisation des gesellschaftlichen - und (das erschien zumindestens als das Ziel) des Privatlebens:

- "Das Verkehrsmagazin" (montags 19.00-19.25 Uhr, im 2. mittwochs 18.00 Uhr)
- "Visite" (donnerstag 19.00-19.25 Uhr, im 2. mittwochs oder donnerstags 18.00 Uhr)
- "Berufe im Bild" (dienstags 19.00-19.25 Uhr oder donnerstags 16.05-16.30 Uhr)
- "Elternsprechstunde" (dienstags 19.-19.25 Uhr)
- "Sie und Er und tausend Fragen" (donnerstags 19.00-19.25 Uhr, im 2. mittwochs 18.00 Uhr)
- "Fragen Sie Professor Kaul" (zu Rechtsfragen) (donnerstags 19.00-19.25 Uhr, im 2. mittwochs 18.00 Uhr)
- "Du und Dein Garten" (montags 19.00-19.25 Uhr, im 2. donnerstags 18.00 Uhr)
- "Du und Dein Haustier" (montags 19.00-19.25 Uhr, im 2. donnerstags 18.00 Uhr)
- "Von Pädagogen für Pädagogen" (dienstags 17.45-18.10 Uhr, im 2. donnerstags 15.05 Uhr)
- "Mach mit - mach's nach, mach's besser" (dienstags 15.55-16.55 Uhr)

Großer Beliebtheit dürften sich Sendungen erfreuen wie "Streifzüge durch die Natur" (freitags 19.00-19.25 Uhr) und "Tiere nah- und ferngesehen" (freitags 19.00-19.25 Uhr).

Das erste DDR-Fernsehen strahlte regelmäßig Wissenschaftssendungen aus, die im wesentlichen die Aufgabe hatten, bessere Produktionsleistungen zu ermöglichen, zur sinnvollen und konstruktiven Freizeitgestaltung anzuhalten, Rohstoff-Ressourcen voll auszuschöpfen sowie Energie und Devisen zu sparen. Es ging und geht um die möglichst schnelle Umsetzung von wissenschaftlichen Erkenntnissen in die Produktions- und Reproduktionspraxis zur Steigerung des Nationalprodukts. Ökonomie spielte wie in allen informierenden Sendungen des DDR-Fernsehens auch hier die Hauptrolle, wohl generell ein Kennzeichen für den anderen deutschen Staat. Nahezu alle im folgenden genannten Sendungen wurden im ersten Programm wiederholt und auch im Zweiten ausgestrahlt:

- "Reflektor. Wissenschaft populär" (samstags 12.45-13.15 Uhr, im 2. montags 20.30 Uhr)
- "Das Professoren-Kollegium tagt" (samstags 12.05-13.35 Uhr, im 2. montags 21.30 Uhr)
- "Umschau. Aus Wissenschaft und Technik" (montags 19.00-19.25 Uhr)
- "Neue Fernseh-Urania" (mittwochs 20.45-21.45 Uhr)
- "Urania-Forum" (mittwochs 22.05-22.35 Uhr).

## Sport

Der Sport hatte etwa 10 % Anteil am Programm des ersten Fernsehens der DDR. Naturgemäß waren hier große Ähnlichkeiten mit den Sportsendungen im bundesdeutschen Fernsehen festzustellen. Die Berichterstattung kennzeichnete sich, was internationale Wettkämpfe angeht, auch durch Sachkenntnis und das deutliche Bemühen um Objektivität aus. Informiert wurde generell auch über Sportarten, die nicht oder noch nicht olympisch waren oder in denen die DDR-Athletinnen und -Athleten - ausnahmsweise einmal - nicht in der Weltspitze vertreten waren. Quantitativ dominierte eindeutig der Fußball, was sich übrigens nicht voll mit der Rolle von DDR-Mannschaften im internationalen Sportgeschehen deckte. In der Winter-sportberichterstattung fehlte eher der alpine Teil, wohl weil die DDR hier international nicht präsent ist. Zu den regelmäßigen Sportsendungen am Wochenende "Sport aktuell" (samstags 17.35-18.45 Uhr, sonntags 17.05-18.35 Uhr), die sich stark mit vergleichbaren bundesdeutschen Sendungen überschneiden, kamen regelmäßig "Halbzeit. Intermezzo zwischen zwei Sport-Sonntagen" (mittwochs 17.15-18.45 Uhr), "Sport am Freitag" (im Abendprogramm) und Sport-Sondersendungen aller Art. Letztere waren für bundesdeutsche Sport-Interessenten mit DDR-Empfangsmöglichkeit teilweise von Wichtigkeit, weil sie sich hier aktuell über Vorgänge informieren konnten, die im bundesdeutschen Fernsehen kaum eine Rolle spielten (z.B. Hallenhandball-Ostsee-Pokal, "Friedensfahrt" der Radamateure

u.a.). Auch insofern konnte und kann die Sportberichterstattung im ersten DDR-Fernsehen in vieler Hinsicht als zu Recht sehr angesehen betrachtet werden.

#### Jugend- und Kindersendungen

Die Jugendsendungen des DDR-Fernsehen, regelmäßig "Rund" (samstags 16.00-17.30 Uhr) und "Jugendklub" (sonntags 11.00-12.00 Uhr), zeichneten sich besonders dadurch aus, daß die Programmacher bemüht waren, durch eine attraktive Durchdringung mit Unterhaltungsteilen Politik im Sinn der Partei- und Staatsführung und der FDJ zu verbreiten. Hier war eine eigentümliche Mischung aus Musik und Tanz zum Mitklatschen und Mitmachen und harter FDJ-Agitation festzustellen. Besondere Bemühungen in dieser Hinsicht gab es im zweiten Programm, von dem hier ausnahmsweise schon einmal die Rede sein soll. Dort wurde 1981 und 1982 wöchentlich von 19.00-20.30 Uhr (teilweise bis 21.00 Uhr) die entsprechend gemischte Sendung "Für junge Leute im 2." ausgestrahlt. Darin kamen Beiträge der "Rund"-Redaktion vor, des "Jugendklubs", aber auch militärpolitische Beiträge von "Radar", Wissenschafts- und Ratgeber-Beiträge ("Aha"), "Pop & Infos" und "Im Kreuzverhör", letzteres Befragungen von Experten, häufig zur neuesten Lage, wie sie vom FDJ-Zentralrat ausgegeben wurde. Dazu kam, daß nach Ende der Sendung häufig "Antworten. Eine Sendung zu Fragen der Zeit" (20.30-21.00 Uhr) oder gar die "Fernseh-Pressekonferenz" folgten, in denen die Führung direkt zur Jugend und zum Volk sprach. Die "Fernseh-Pressekonferenz" war ohnehin die Sendung des DDR-Fernsehens (auch im ersten), in der in der relativ gelockerten Form der Pressekonferenz die neuesten Verhaltensregeln für die DDR-Bürger ausgegeben wurden. Auch in den Kindersendungen (etwa "Gix Gax"), die formal häufig sehr den bundesdeutschen ähnelten, war sehr stark der erhobene Zeigefinger zu spüren (Anteil der Jugend- und Kindersendungen ca. 8 %).

Im Fernsehen der DDR (beide Programme) wurde auf diese Weise sehr stark der Eindruck erweckt, als gäbe es für nahezu alles in der DDR eine einvernehmliche, einheitliche gute Lösung. Die Zuschauerinnen und Zuschauer aller Altersgruppen wurden häufig an die Hand genommen und mehr oder weniger sanft auf das positive Ende, das für sie möglich sei, hingewiesen, ein typisches Kennzeichen für eine geschlossene Gesellschaft und ihr Informationssystem. Sende-reihen, die ganz besonders und teilweise in spannender, unterhaltlicher Form Gedanken an die einheitliche straffe Ordnung beförderten, waren "Der Staatsanwalt hat das Wort" (dienstags 20.00-21.20 Uhr) mit der Darstellung von Fällen sowie die Kurzinformationen in "In Sachen Ordnung und Sicherheit" (donnerstags 18.40-18.45 Uhr). Die Programmorschau wendete sich zum Teil ganz direkt an Kinder (z.B. "Pfiff", montags 17.45-17.55 Uhr). Natürlich gab und gibt es auch die "Gewinnzahlen der Woche" (sonntags abends).

## Das zweite Programm

Das zweite Programm des DDR-Fernsehens war 1981/82 im Gegensatz zum "volkstümlichen" ersten das Vollprogramm für "Bildung" (Spartenteil ca. 25 %), gehobene Unterhaltung und klassische Musik ("Dramatik" ca. 30 %, "Unterhaltung" ca. 15 %). Die "Aktuellen Informationen" (hauptsächlich die "Aktuelle Kamera") und die "Fernsehpublizistik" waren im ersten und zweiten Programm ohnehin fast identisch. Und die Sport-, Jugend- und Kindersendungen hatten nur einen kleinen Anteil von je ca. 5 %.

Im zweiten Programm fand man die anspruchsvolleren Filme ("Filmtheke", sonntags 21.30 Uhr, "Im Filmkabinett", samstags 21.30 Uhr) und etwa Filmreihen mit Michèle Morgan oder Charles Laughton und eine entsprechende Talkshow ("Auf eine runde halbe Stunde", samstags 19.00-19.30 Uhr). Die Hauptausgabe der "Aktuellen Kamera" kam zum Teil "dazwischen", nämlich um 21.00 Uhr inmitten anregender Unterhaltung. Extrawünsche im "Wunschbriefkasten" (freitags 19.00 Uhr) wurden erfüllt. Das Ratgeber-Angebot des ersten wurde im zweiten Programm durch "Alles, was recht ist" (mittwochs 18.00-18.30 Uhr) und "Der Fernsehkoch empfiehlt" (donnerstags 18.00-18.30 Uhr) ergänzt. Und im Sport gab es sonntags von 19.00-21.00 Uhr "Arena", eine sehr gut gemachte Informationssendung mit vielen Hindergrundmeldungen und -berichten.

Wie schon gezeigt, waren auch bundesdeutsche Beiträge in beiden Programmen vertreten, darunter auffälligerweise häufig solche, die mit der Bundesrepublik Deutschland sehr kritisch umgingen oder direkt ins politische Konzept der SED paßten. So eine Aufführung von Rolf Hochhuths "Juristen" (18.2.1981), der niedersächsische Kabarettist Kittner (19.9.1982) oder ein Auftritt der Gruppe "Liederjan" (27.9.1982). Noch deutlicher sollte das im Jahr 1983 werden, als das DDR-Fernsehen den Gegnern der NATO und den Gegnern des NATO-Doppelbeschlusses volle Unterstützung gewährte.

## 4. Die Programme seit 1984

### Die Strukturreform im Dezember 1982

In Nr. 51/1982 der DDR-Programmzeitschrift "FF-Dabei" war unter der Überschrift "Zuschauerwünsche werden erfüllt" ein Interview mit dem Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Fernsehen beim Ministerrat, Heinz Adameck (in dieser Funktion seit 1968, vorher von 1956 an für Hörfunk und Fernsehen verantwortlich), abgedruckt. Damit wurde schon eindeutig der Charakter der geplanten Programmänderung bestimmt: Mehr Unterhaltung zu besseren Sendezeiten. Adameck betonte, "daß wir uns bemühen, in beiden Programmen zu den Zeiten, in denen es sich die meisten Arbeiterfamilien und die vielen Werktätigen vor dem Fernsehgerät bequem machen, die interessantesten Sendungen zu bringen". Das DDR-Fernsehen wolle "um 20.00 Uhr in beiden Programmen erlebnisreiche, unterhaltsame Sendungen

bringen, und zwar Unterhaltung im weitesten Sinne des Wortes. Das kann die große Show sein, Sendungen wie 'Kessel' oder 'Da liegt Musike drin', aber auch ein spannender, abenteuerlicher Spielfilm oder der 'Polizeiruf' oder andere Werke unserer Fernsehkunst." Adameck unterstrich, daß er nichts dagegen hätte, falls die Zuschauer die Wahl hätten. "Und um auch im zweiten Programm zur Hauptsehzeit, also ab 20.00 Uhr, Spielfilme bringen zu können, senden wir die 'Aktuelle Kamera' dort jetzt nicht mehr um 21.00 Uhr, sondern um 21.30 Uhr. Wir wissen, daß sich gerade unsere Mittwoch-Filme mit bekannten Schauspielern einen großen, festen Zuschauerstamm erworben haben."

In dem Interview wurde auch begründet, warum im zweiten Programm montags auf den Jugendabend verzichtet werden sollte. "In der Tat, wir wollen künftig dem Umstand Rechnung tragen, daß die Jugend im Unterschied zu den Kindern alle Teile des Programms sieht - von der 'Aktuellen Kamera' bis zum Spielfilm. Deshalb sind wir zu der Meinung gekommen, daß ein 'Abend der Jugend' von zwei Stunden Länge nicht günstig ist."

"Entdeckungen im Alltag" wurde gestrichen. Sendungen wie "Objektiv", "Prisma", "Kulturmagazin" oder die "Aktuelle Kamera" wurden in Richtung Sendeschluß geschoben. Es fand eine Programmstrukturreform statt wie bei ARD und ZDF 1978. Die Zeit der Louis-de-Funés- und Karl-May-Filme begann. Schon bald danach wurde, vergleichbar der "Wunschfilm-Aktion" des ZDF, der "Wunschfilm der Woche" eingeführt. Statt bisher 500 wurden nun etwa 750 Filme pro Jahr ausgestrahlt.

#### Quantitative Daten zu den Programmen

Die durchschnittliche wöchentliche Sendezeit betrug 1983 im ersten Programm ca. 92 Stunden, im zweiten 58 Stunden. Einen Überblick über die Verteilung der einzelnen Sparten auf die beiden Programme liefert das Schaubild.

	1. Programm (Prozent)	2. Programm (Prozent)
1. Dramatik (Serien, Filme, Theater, Trickfilm)	26,3 (1.)	35,0 (1.)
2. Unterhaltung (Musik, Tanz, Quiz, Show, Kabarett, Talkshow)	15,6 (2.)	12,2 (3.)
3. Aktuelle Informationen (Aktuelle Kamera, Sondersendungen)	14,1 (3.)	8,0 (4.)
4. Publizistik (Porträts, Dokumentationen, Magazine, Tierfilme, Ratgebersendungen)	13,3 (4.)	7,3 (5.)

5. Sport	9,7 (5.)	6,4 (6.)
6. Jugend- und Kindersendungen	9,5 (6.)	4,3 (7.)
7. Bildung	6,6 (7.)	23,8 (2.)
8. Sonstiges	4,8 (8.)	2,6 (8.)

Danach hat sich, abgesehen von der stärkeren Betonung der Unterhaltung und ihrer besseren Plazierung im Programm, gegenüber 1981/82 nichts geändert. Das zweite Programm ist das Bildungsprogramm mit gehobener Unterhaltung.

Das Angebot an Fernseh-dramatik ist (beide Programme zusammengenommen) an allen Wochentagen quantitativ nahezu gleich. Die Programme ergänzen sich hier; bringt das eine Programm viel, hält das andere sich zurück. So kann den Zuschauern an allen Tagen eine ausreichende Anzahl von Spielfilmen und Fernsehfilmen gezeigt werden. Der Schwerpunkt der Unterhaltung liegt am Wochenende, ebenso wie beim Sport. Die Fernsehpublizistik erreicht ihr größtes Sendevolumen von dienstags bis freitags (Spitze: Donnerstag). Das Schul- und Bildungsfernsehen wird hauptsächlich von Montag bis Freitag im zweiten Programm ausgestrahlt (Ausnahme: Ferien).

#### Inhaltliche Gestaltung der Programme

Betrachtet man die Programme von Januar 1983 bis April 1985, so hat sich bei den "Aktuellen Informationen" seit den siebziger Jahren am wenigsten geändert, sieht man davon ab, daß an einigen Wochentagen inzwischen die viertelstündige "Aktuelle Kamera"-Ausgabe im Abendprogramm entfällt. Die einseitige parteiliche Informationsgebung ist geblieben. Ähnliches gilt teilweise für die Porträts (vorbildliche Sozialisten), Dokumentationen und Magazine der Fernsehpublizistik. Da stehen Dokumentationen im Zusammenhang mit Staatsbesuchen Honeckers in Kuwait, Syrien, Zypern und in der Sowjetunion. Schnitzler informiert über "Was war Faschismus wirklich?" (20.1.83, 1. Programm). Es gibt eine spezifische Darstellung Martin Niemöllers (1.2.1983 im 1.). Und Karl May ist neuerdings in der DDR willkommen (9.3.1983 im 2.). Das erste Programm zeichnet ein positives Lebensbild Otto Grotewohls (1.3.1984 im 2.). Im März 1984 wird erstmals eine siebenteilige Dokumentation der Geschichte der FDJ ausgestrahlt (erstes Programm), die bald darauf wiederholt wird. Ausführliche Informationen gibt es über das "Nationale Jugendfestival der DDR" (Juni 1984 in beiden Programmen). Wir registrieren einen Dokumentarfilm-Zyklus aus dem sowjetischen Fernsehen über den "großen vaterländischen Krieg" (Februar 1985) und eine Darstellung Bettina von Arnims anlässlich ihres 200. Geburtstages (1.4.1985 im 1.). Es ist zu lernen, "Warum es so kommen mußte - der Sieg über den Hitler-Faschismus" (11.4.1985 im 2.). Überstrahlt wird dies alles trotz der Würdigung Martin Luthers im Luther-Jahr 1983, trotz des ausführlichen Eingehens auf Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel 1985 in der Fernsehpublizistik von der Präsentation und Herausstellung



von Karl Marx im Marx-Jahr 1983. Dabei werden die Genannten natürlich für die DDR vereinnahmt, was nicht ausschließt, daß die Dokumentationen teilweise einen hohen Informationsstand haben (und z.B. auch im bundesdeutschen Fernsehen ausgestrahlt worden sind). Wesentlich weniger parteilich ist allerdings die Behandlung von Luther, Marx, Bach und Händel in Filmen und Fernsehspielen (innerhalb der Fernseh dramatik) ausgefallen. Hier hat das DDR-Fernsehen Maßstäbe gesetzt.

Inhaltlich hat sich bei den Jugend- und Kindersendungen, im Bildungsfernsehen und im Sport nichts geändert. Zu verzeichnen sind die z.T. schon genannten Verschiebungen zu der Programmstruktur. So ist "Arena" (Sonntag 19.00-21.00 Uhr im 2.) weggefallen. Dafür läuft "Sport am Sonntag" (19.00-20.00 Uhr). Viele Sportsondersendungen sind festzustellen beispielsweise anlässlich der Volleyball-Europameisterschaft in der DDR (September 1983), der Olympischen Winterspiele in Sarajevo (Februar 1984), der Fußball-Europameisterschaft in Frankreich (Juni 1984), der Leichtathletik-Weltmeisterschaft (August 1984) und der Nordischen Skiweltmeisterschaften Anfang 1985. Kaum berichtet worden ist über die Olympischen Sommerspiele von Los Angeles 1984, weil die DDR zu den Boykotteuren zählte. Damit verhält sich das DDR-Fernsehen so ähnlich wie das bundesdeutsche anlässlich des Boykotts der Moskauer Spiele 1980 durch die Bundesrepublik Deutschland.

Am auffälligsten ist die Betonung und Auswertung der Unterhaltung in den Sparten "Dramatik" und "Unterhaltung". Hier gibt es viel mehr alte deutsche Filme aus der Nazi-Zeit (vorwiegend montags abends im 1.) und mehr ältere und neuere Defa-Filme ("Der Rat der Götter", "Der Untertan", "Ehe im Schatten", "Karbid und Sauerampfer" und andere sehr bekannte und bei der Kritik beliebte Filme). Hier finden sich etwa auch "Ekkehard Schall - Poet der Bühne" (31.1.1983 im 2.), die zwölfteilige "Märkische Chronik" von Bernhard Seeger (Anfang 1983). Zu registrieren sind Richard Burton als "Wagner" (November 1983), Pudowkins "Die Mutter" (13.4.1984), Slatan Dudows "Kuhle Wampe" (21.1.1985), zahlreiche Murnau-Filme und Fassbinders "Die Ehe der Maria Braun" (10.8.1984).

Für ein breites Publikum prägender sind vermutlich Serien wie "Familie intakt" (Juli 1984) oder "Familie Neumann" (September 1984). Auch aus der Bundesrepublik werden Serien übernommen, z.B. "Das Jahrhundert der Chirurgen" (elfteilig, über medizinische Entdeckungen, November/Dezember 1984). An der Tagesordnung sind zahlreiche kurzfristige Wiederholungen. So ist Billy Wilders "Das verflixte siebte Jahr" mit Marilyn Monroe am 8.1.1983 im ersten und am 25.5.1983 im zweiten Programm gezeigt worden. Viele Filme sind zu sehen, die auch im bundesdeutschen Fernsehen gezeigt werden, etwa "Pépé - le Moko" (1.2.1983, ZDF im April 1985).

Das Filmprogramm beginnt am 1.1.1983 im ersten Programm mit Istvan Szabos "Mephisto" und am 2.1.1983 im 2. mit Claude Goretta's "Die Spitzenklöpplerin". Beachtlich ist seither die Zahl der Filmreihen über Sylvia Koscina, Alain Delon, Lino Ventura, Annie Girardot, Marilyn Monroe, Burt Lancaster, Jean Marais, Lex Barker, Pierre

Richard, Sophia Loren, Romy Schneider, Marlene Dietrich, Claudia Cardinale, Pierre Brice, Robert Redford, Giuliano Gemma, Gian-Maria Volonté, Shirley McLaine und Greta Garbo. Dazwischen werden Filmreihen von Regisseuren ausgestrahlt wie Francesco Rosi und Billy Wilder. Zu sehen sind viele Filme aus der Bundesrepublik, so zahlreiche Edgar-Wallace-Filme mit Joachim Fuchsberger. Verstärkt im Programm sind ungarische Filme und Filme aus Afrika. Filmreihen mit "berühmten Liebespaaren" wie Lilian Harvey und Willy Fritsch oder Maria Schell und O.W. Fischer fehlen nicht. Die Filmfreunde unterschiedlichsten Geschmacks kommen also auf ihre Kosten. Hier stimmen gewiß auch die Einschaltquoten. Und es darf gelacht werden, z.B. in der Filmreihe "Lachen mit" Weltstars. Da hat es vielleicht ein Film wie Elio Petris "Der Weg der Arbeiterklasse ins Paradies" aus dem Jahr 1971 schon schwerer (14.11.1984 im 2.). Viele aktuelle Filme aus dem westlichen Ausland sind vorzugsweise dann im Programm, wenn sie für Systemkritik (am Kapitalismus) bürgen wie Woody Allens "Der Strohmann" (15.3.1985 im 2.). Allerdings fehlt auch Yves Montand nach seiner antikommunistischen Wende nicht im DDR-Fernsehprogramm.

Publikumswirksam sind ebenfalls viele Beiträge in der Sparte "Unterhaltung". Da ist seit 1973 auch so manches Neue hinzugekommen. Es gibt etwa "2 x Schmidt. Beobachtungen mit versteckter Kamera", "Rock für den Frieden" (insbesondere im Jahr der Kampagne gegen den NATO-Doppelbeschluß 1983), "Da liegt Musike drin" mit Reiner Süss, "Kino-Musik mit Dagmar Frédéric", "Sprungbrett. Hartmut Schulze-Gerlach präsentiert Bildschirmneulinge und Fernsehprominente", die "Quiz-Mühle" und nicht zuletzt "Pfundgrube. Gisela May und ihre Gäste". Neu ist auch (seit 1983) die "Schlagerwertungs-sendung" "Bong" (vergleichbar der ZDF-Hitparade). In der Unterhaltungssparte tummeln sich die im bundesdeutschen Fernsehen ebenfalls gut bekannten Richard Claydermann, Julio Iglesias, Karel Gott, Milva, Adamo, Gitte, Katja Ebstein, Costa Cordalis, Irene Sheer, Reinhard Fendrich, Nana Mouskouri oder René Kollo. Und die volkstümliche Unterhaltung etwa in der Sendung "... und alle singen bumsvallera" (18.8.1984 20.00-21.30 Uhr im 1.) dominiert.

Eine Untersuchung zu der Frage, wie das Bild der Bundesrepublik Deutschland im Fernsehen der DDR gezeichnet wird, führt zu klaren Ergebnissen:<sup>(18)</sup> Hier werden fast ausschließlich Beiträge mit negativen Akzenten ausgewählt. Im Zusammenhang damit steht, daß über die DDR nur Erfolgsmeldungen verbreitet werden. Dies wird besonders deutlich bei Beiträgen, in denen die beiden deutschen Staaten direkt miteinander verglichen werden. In den Kommentaren werden häufig Fakten miteinander verknüpft, die nicht wirklich in Beziehung zueinander stehen. So entspricht der ganze Beitrag nicht der Realität. Bei den Aussageträgern, deren Auffassung in der Berichterstattung zum Ausdruck gebracht wird, dominieren die DDR-Journalisten. Die Gegner der Regierungskoalition in Bonn sind mit 29,9 % insgesamt nahezu dreimal so häufig vertreten wie die Bundesregierung und die sie tragenden Kräfte. Es wird also mehr über die Re-

---

18) Vgl. Wilfried Scharf: Das Bild der Bundesrepublik, S. 231 f. und S. 251-256.

gierungscoalition berichtet als deren Auffassung wiedergegeben. Zu den verschiedenen Themen kommen weit überwiegend die zur Bundesregierung kritisch eingestellten in- und ausländischen Aussageträger zu Wort, die das Verhalten der Gegner der Bundesregierung loben und diese selbst sowie die USA, Nazis und Neonazis und die "Kapitalisten" tadeln.

Beherrschendes Thema ist das Thema Rüstung/Frieden, gefolgt von ökonomischer Krise und Sozialabbau, Nazis und Neonazis, Revanchismus, Beziehungen zwischen der DDR und der Bundesrepublik Deutschland. Allein schon die Zusammensetzung der fünf Hauptthemen wirft ein bezeichnendes Licht auf das Bild der Bundesrepublik im Fernsehen der DDR. Die Verurteilung der Politik der Bundesregierung stammt eher von ihren innenpolitischen Gegnern, während sich insbesondere die Aussagen der DDR-Journalisten eher im Bereich des "ohne Bewertung" bewegen. Die wirtschaftliche Entwicklung der Bundesrepublik kann sein wie sie will, schlecht gemacht wird sie immer. Gibt es einen Aufschwung, dann dient er angeblich nur den Reichen und dem Monopolkapital, gibt es ihn nicht, wird sein Fehlen beklagt.

Allein bei der Behandlung des Themas der Beziehungen zwischen der DDR und der Bundesrepublik Deutschland erfahren die Bundesregierung und die Bundesrepublik insgesamt eine neutrale Behandlung. Dadurch kommen die Bedeutung dieses Themas für die DDR und ihr Bestreben zum Ausdruck, diese Beziehungen weiter auszubauen. Ansonsten erscheint die Bundesrepublik ausschließlich als Staat, dessen Regierung zur Aufrüstung treibt, der sich in einer permanenten ökonomischen Krise befindet und die Sozialleistungen abbaut, der Nazis und Neonazis gewähren läßt und in revanchistischer Art und Weise auf eine Revision der deutschen Grenzen drängt. In der Bundesrepublik herrschten Irrationalismus und Aberglauben, weil die Bundesbürger Angst hätten, der schlechten Realität ins Auge zu sehen. Die Bundesregierung stelle sich mit ihrer Politik gegen die wahren Interessen der Bevölkerung.

Natürlich bezieht sich die Berichterstattung über die Bundesrepublik Deutschland auf viele Fakten, die tatsächlich ein schlechtes Licht auf unsere Gesellschaft und unseren Staat werfen. Es handelt sich im Fernsehen der DDR also nicht um schlichte Falschdarstellungen. Entscheidend ist die parteiliche und damit verzerrende Auswahl der Beiträge. Auch wenn wissenschaftlich nicht entschieden werden kann, wer nun die "richtige" und wer eine "falsche" Meinung äußert, so ist doch folgendes zu konstatieren. Wer ständig NATO-Raketen verdammt, ohne die entsprechenden Waffen des Warschauer Paktes auch nur zu erwähnen, der berichtet unvollständig. Wer andauernd über die Kürzungen sozialer Leistungen und die Erhöhung von Preisen und Mieten berichtet, ohne die Gegebenheiten der sozialen Sicherung ernsthaft in Betracht zu ziehen, der sagt nicht die ganze Wahrheit. Wer ständig Nazis und Neonazis in einem Atemzug mit Konservativen nennt, ohne klarzustellen, daß CDU und CSU demokratische Parteien sind, dessen Wiedergabe der Wirklichkeit ist verfälscht. Wer permanent den Revanchismus beispielsweise der Bundesregierung beschwört und nicht darauf verweist, daß sie sehr

deutlich gesagt hat, sie werde die Verträge von Moskau und Warschau selbstverständlich einhalten, der zeichnet ein unzutreffendes Bild von der Bundesrepublik. Wer in Kommentaren durchgängig Dinge miteinander in Beziehung setzt, die kaum etwas miteinander zu tun haben, der manipuliert. Wer sich ständig bemüßigt fühlt, "Gegeninformationen" zur Berichterstattung des bundesdeutschen Fernsehens zu bringen, teilweise in geradezu lächerlicher Form, der klagt letztlich die im Westfernsehen aufgegriffenen Ereignisse in den sozialistischen Staaten und in der DDR selber an. Wer so eindeutig Schwarzmalerei betreibt wie das DDR-Fernsehen in der Darstellung der Bundesrepublik Deutschland, der macht sich bei der eigenen Bevölkerung unglaubwürdig, die sich die ergänzenden Informationen aus dem Westfernsehen holt.

Michael Jansen

HÖRFUNK, FERNSEHEN UND KALTER KRIEG

Die "gesamtdeutschen" Aktivitäten der bundesdeutschen Rundfunkanstalten in den fünfziger und sechziger Jahren

1. Sprecher: Hier ist der Süddeutsche Rundfunk. 'Wir denken an Mittel- und Ostdeutschland'.

2. Sprecher: Zu einer Zeit, da die Spaltung Deutschlands endgültig zu sein scheint, zu einer Zeit, da es zwei deutsche Regierungen gibt, eben zu dieser Zeit beginnt der Süddeutsche Rundfunk mit einer Sendereihe 'Wir denken an Mittel- und Ostdeutschland'.

1. Sprecher: Für Euch, Ihr Menschen hinter dem Eisernen Vorhang - in Thüringen, in Sachsen, in Brandenburg, in Mecklenburg - für Euch alle wollen wir hier sprechen.

2. Sprecher: Vielleicht ist mancher von Euch schon dabei, den Mut zu verlieren. Wir wollen Euch zeigen, daß Ihr im Westen weder 'abgeschrieben' noch vergessen seid. Wir wollen Euch zeigen, daß wir im Westen die Vorgänge in Eurer Zone wachsam verfolgen, weil wir zusammengehören."(1)

Mit diesen ebenso pathetischen wie programmatischen Sätzen leitete am Abend des 12. Oktober 1949, fünf Tage also nach Gründung der DDR, der Stuttgarter Sender die neue Reihe in seinem Radioprogramm ein. Die Doppeldeutigkeit des "Für Euch wollen wir sprechen" war kalkuliert: "Für Euch" konnte und sollte "zu Euch" ebenso bedeuten wie "in Eurem Namen". Die Sendung verfolgte, schrieb SDR-Intendant Fritz Eberhard zwei Jahre später,

"den doppelten Zweck, die Bevölkerung im Westen über die Verhältnisse in der Sowjetzone und Berlin aufzuklären, und der Bevölkerung dort zu zeigen, daß sie nicht 'abgeschrieben' ist".(2)

Der Süddeutsche Rundfunk war nicht die einzige und nicht einmal die erste westliche Station, die eine solche Sendereihe einführte. Den Anfang hatten 1948 nach Beginn der Berliner Blockade die in Westberlin arbeitenden Sender NWDR und RIAS (in dieser Reihenfolge!) gemacht; ihnen folgten seit 1949 in unterschiedlichen Abständen ausnahmslos alle westdeutschen Rundfunkanstalten. Das herausragende Charakteristikum dieser Sendungen war nicht so sehr die Auseinandersetzung mit der jeweils aktuellen deutschlandpolitischen Situation im Zeichen des globalen Ost-West-Konflikts; Deutschlandpolitik fand, wengleich vielleicht mit anderer Akzentuierung, natürlich auch in den anderen politischen Hörfunkpro-

- 1) "Wir denken an Mittel- und Ostdeutschland" 12.10.49, Manuskript. In: SDR 3199 (Die Zitation unveröffentlichter Dokumente verwendet hier wie im folgenden die gebräuchlichen Kürzel und Sigel sowie die in den jeweiligen Archiven vergebenen Aktennummern.)
- 2) Brief an den württemberg-badischen Kultusminister Schenkel, 6.6.51. In: SDR (Intendanz) 456.

grammen statt, soweit sie sich mit diesem Konflikt beschäftigten. Spezifisch für diese Art von Sendereihen, für die sich in den Rundfunkanstalten bald die Begriffe "Ost-" oder "Sowjetzonen-sendungen" oder auch (bezeichnend) "Spezialsendungen" einbürgerten, waren vielmehr ihre Zielgruppe und ihr klar umrissener politischer Auftrag. Für sie alle galt, was das WDR-Jahrbuch über die Reihe "Gruß an die Zone" auf der NDR/WDR-Mittelwelle schrieb: daß sie "meinungs- und willensbildend auf die 18 Millionen in der Zone einwirken"(3) solle.

Sendereihen wie "So sieht es der Westen" vom Südwestfunk oder "Deutsche Fragen" vom Hessischen Rundfunk waren bis in die sechziger Jahre hinein ein weitgehend unumstrittenes Element in der Propagandaschlacht des Kalten Krieges. Daran änderte auch die Tatsache nichts, daß die "verehrten Hörer in der Zone" diese Art der Ansprache offenbar keineswegs goutierten. Schon Anfang 1955 erklärten die Berliner Sender, die jede Gelegenheit zur Befragung von in Westberlin weilenden DDR-Bürgern nutzten, die "Zonenhörer" seien in erste Linie an Nachrichten und Kommentaren und gar nicht so sehr an den "Spezialsendungen" interessiert.(4) Und ein Jahr später veranlaßte das Resultat der ersten "infratest"-Befragung von DDR-Flüchtlingen über ihren Konsum westlicher Hörfunksender die ARD-Chefredakteure zu der Feststellung, "daß gezielte Sendungen für die Bevölkerung der Zone weniger zu ihrer Information geeignet sind als das Gesamtprogramm". Konsequenzen zeitigte diese Erkenntnis allerdings nicht; die Chefredakteure vertraten die Ansicht, daß die "Spezialsendungen" auch in Zukunft "zur Unterrichtung der eigenen Hörerschaft über die Verhältnisse hinter dem Eisernen Vorhang wichtig und notwendig" seien.(5)

Dies war in der Tat die eigentliche Aufgabenstellung der "Zonensendungen": Formal adressiert an ein mehr oder minder imaginäres Publikum in der DDR, sollten sie gerade dadurch vor allem den "gesamtdeutschen" Anspruch der Bundesrepublik dokumentieren. Nur so läßt sich auch erklären, weshalb diese Sendereihen einen entscheidenden Legitimationsverlust hinnehmen mußten, als spätestens mit dem Bau der Berliner Mauer deutlich wurde, daß die von ihnen implizit und explizit propagierte deutsche Wiedervereinigung weder kurz- noch mittelfristig zu erwarten stand. Wenn Titeländerungen Prämissenänderungen sind, dann ist die Entwicklung der NDR/WDR-Sendung "Gruß an die Zone", wie sie WDR-Hörfunkdirektor Fritz Brühl rückblickend beschrieb, symptomatisch:

"Der 'Gruß an die Zone', 1956 eingerichtet, um die Verbundenheit mit den Bewohnern 'drüben' zu stärken, trug in seiner Anfangszeit alle Züge einer Wiedervereinigungshoffnung, derer

---

3) WDR-Jahrbuch 1956/57, Köln 1958, 21.

4) ARD-Programmdirektoren und -Sendeleiter 28.1.55 Stuttgart. In: DRA ARD 7-12 (1). Den gleichen Eindruck vermitteln z.B. die in dieser Zeit regelmäßig durchgeführten Hörerpostanalysen des Südwestfunks (in: SWF 3000/38 und 3000/39).

5) ARD-Programmdirektoren, -Sendeleiter und -Chefredakteure 9./10.2.56 München. In: DRA ARD 7-12 (1).

sich heute niemand zu schämen braucht. Die Reihe ... hat alle Wandlungen der Ost-West-Politik getreulich gespiegelt. Am 24. April 1961 wurde der Titel geändert: 'Wir sprechen zur Zone' schien uns, weil unpathetischer, nunmehr sachgemäßer. Wenige Jahre darauf (i.e. 1965, mj) meinten wir, noch neutraler formulieren zu sollen; der Titel lautete: 'Ost-West aktuell'."(6)

Schließlich wurde auch noch diese thematische Eingrenzung fallengelassen; 1971 erhielt die Reihe den schlichten Titel "Kommentar". Andere Sender stellten ihre "Spezialsendungen" ein. Die HR-Sendung "Deutsche Fragen" lief 1967 aus, und der SWF, der schon 1957 den plakativen Titel "So sieht es der Westen" durch das salbungsvollere "In gemeinsamer Sorge" ersetzt hatte, sendete sein "Gesamtdeutsches Thema" (so hieß die Reihe dann von 1967 an) im Dezember 1969 zum letzten Mal. Die politische Entwicklung hatte die "Zonensendungen" zum Anachronismus werden lassen.

Während man bei der ARD annehmen konnte, daß die bundesdeutschen Hörfunkprogramme in der DDR in beträchtlichem Umfang rezipiert wurden, lagen die Dinge beim Fernsehen bis Ende der fünfziger Jahre genau umgekehrt. Die Ursache dafür war nicht nur, daß die Zahl der Fernsehempfänger in der Bundesrepublik zunächst erheblich schneller anstieg als in der DDR, mithin westdeutsche Fernsehsendungen zwar kaum die ostdeutsche Bevölkerung, wohl aber andersherum das DDR-Fernsehen einen ständig wachsenden Teil der Bundesbürger erreichen konnte. Entscheidend war etwas anderes. Der SFB-Rundfunkratsvorsitzende Emil Dovifat stellte im Hinblick auf den "Deutschen Fernsehfunk" der DDR 1957 fest:

"Die Tendenz der jetzt anhebenden Entwicklung ist nicht mehr die, die jahrelang im Hörrundfunk eingehalten wurde, nämlich alles zu tun, um die Sendungen aus der Bundesrepublik und dem freien Westen zu hindern und zu stören. Umgekehrt geht die Absicht nunmehr dahin, mit dem 'deutschen Fernsehen' und damit mit dem Fernsehen der freien Welt in einen regelrechten Wettbewerb einzutreten."(7)

In diesem Wettbewerb konnte der DFF durchaus bestehen. Sein Programmangebot war umfangreicher und für manchen westlichen Zuschauer offenbar auch attraktiver als das der ARD. Schon Anfang 1957 hatten die ARD-Gremienvorsitzenden feststellen müssen, das "Ostfernsehen" werde in der Bundesrepublik "in zunehmendem Maße empfangen".(8) Auch in den folgenden Jahren hatten ARD-Konferenzen auf verschiedenen Ebenen mehrfach Anlaß, sich mit "sowjetzonalen

---

6) In: Walter Först (Hg.), Aus Köln in die Welt. Beiträge zur Rundfunk-Geschichte, Köln/Berlin 1974, 413 f.

7) Emil Dovifat, Das Fernsehen der sowjetisch besetzten Zone, seine propagandistische Haltung und unsere Aufgabe. Referat vor den ARD-Gremienvorsitzenden 17.5.57 Baden-Baden, in: NDR 01.15066.

8) ARD-Gremienvorsitzende 28.2.57, München, in: DRA ARD 7-12 (1).

Fernsehsendungen" zu beschäftigen. Und im August 1960 veröffentlichte das Fachblatt "fff" einen Aufsatz, in dem ein nicht namentlich genannter SFB-Mitarbeiter feststellte,

"daß der 'Deutsche Fernsehfunk' mit einem gesamtdeutschen Anspruch auftritt und ständig das Bestreben hat, nicht nur die mitteldeutschen Fernsehteilnehmer am Gerät zu halten, sondern darüber hinaus möglichst viele Zuschauer aus Westberlin und aus der Bundesrepublik hinzuzugewinnen. Jeden Vorwurf mit einem vielschichtigen Gegenangriff konternd, beweist das Ostfernsehen trotz seiner Einseitigkeit eine bedrohliche, immer gegenwärtige Dynamik." (9)

Die ARD reagierte mit Programmerweiterungen in die Nachmittagsstunden und unter anderem der Einführung eines Kinderprogramms, das angesichts der offenbar auch im Westen beliebten DDR-Kindersendungen als besonders dringlich empfunden wurde. Seit September 1961 wurde schließlich ein Vormittagsprogramm aus Wiederholungen vom vorangegangenen Abend über die Sender im "Zonenrandgebiet" ausgestrahlt. Der wichtigste Reflex auf die gegebene Situation aber bestand zunächst in dem Versuch, die bundesdeutschen Zuschauer über die vom DDR-Fernsehen ausgehende "Bedrohung" aufzuklären, nämlich durch die im Oktober 1958 eingeführte "rote Optik". Die Sendereihe, zunächst vom Nordwestdeutschen Rundfunkverband (NWDR) und nach dessen Auflösung vom NDR für das Gemeinschaftsprogramm produziert, nahm mithilfe von Ausschnitten aus aktuellen Sendungen des DDR-Fernsehens dessen Arbeitsweise aufs Korn.

Daß es in den westdeutschen Fernsehprogrammen zu keiner Zeit etwas den Hörfunk-"Zonensendungen" vergleichbares gegeben hat, mag daran liegen, daß die Zeit der platten Wiedervereinigungsparolen und der deutsch-deutschen Schwarzweißmalerei im Grunde vorbei war, als das Fernsehen als deutschlandpolitisches Medium auch in West-Ost-Richtung interessant zu werden begann. Mitte 1962 erst lief die Sendereihe "Diesseits und jenseits der Zonengrenze", bis dahin im NDR-Regionalprogramm ausgestrahlt, als NDR/WDR/SFB-Gemeinschaftsproduktion im ARD-Programm an. 1965 erhielt sie den Titel "Ost und West". Die "Funk-Korrespondenz" bescheinigte der Reihe 1970, "eine differenzierte, analytische Darstellungsweise durchgesetzt zu haben". (10) Und über den Anspruch, mit dem im Januar 1966 die ZDF-Sendereihe "drüben" antrat, sagte der verantwortliche Redakteur Hanns-Werner Schwarze 1985 auf der Jahrestagung des "Studienkreises Rundfunk und Geschichte":

"Es gab den Karl-Eduard von Schnitzler, der ja zur Negativsymbolfigur in der DDR geworden ist..., und es gab 'Die rote Optik' als Antwort auf Herrn Schnitzler; das waren direkt propagandistisch angeregte Veranstaltungen; auch der RIAS hatte ja seine klare propagandistische Aufgabe. Wir aber wollten ...

9) N.N., Methoden und Tendenzen des Ostfernsehens, in: fff-Archiv-Dienst Funk - Fernsehen - Film 11.8.60, 197 ff. (Zitat: 204).

10) Ilse Spittmann, Das ZDF weitet DDR-Berichterstattung aus, die ARD reduziert sie, in: FK 5.11.70, 1 ff. (Zitat: 1).



zeigen, wie ... der Alltag, das Leben da drüben verläuft, einfach um die Negativklischees abzubauen ... Die Mauer hat die Zäsur gesetzt, und wir meinten, wenn man nichts gegen das Auseinanderleben tue, und zwar besonders in Richtung Bundesrepublik, wo die Abwendung entsprechend groß war, dann werden die Leute in einem Jahrzehnt oder in mehreren Jahrzehnten überhaupt nichts mehr voneinander wissen." (11)

Aber auch die Phase, in der es darum ging, die von den Rundfunkanstalten ja durchaus mitverantwortenden "Negativklischees" zugunsten einer nüchterneren Betrachtungsweise abzubauen, war bis Mitte der siebziger Jahre zu Ende. "Ost und West" wurde 1971 eingestellt, "drüben" folgte zwei Jahre später. In dem Maß, in dem die Existenz zweier deutscher Staaten zur Normalität wurde, schwanden auch die Legitimität von und das Bedürfnis nach Sendungen, deren großes Thema "Gesamtdeutschland" hieß. Weder "Kontraste" (von 1968 an) noch "Kennzeichen D" (seit 1971), das heute laut einer Befragung von Übersiedlern aus der DDR bei diesen die neben der "Tageschau" beliebteste Sendung des "Westfernsehens" ist (12), behandeln heute überwiegend deutschlandpolitische oder "systemvergleichende" Themen im engeren Sinne; wollten sie es tun, müßten sie den Grundsatz preisgeben, "aktuell" zu sein. "Die deutsche Frage", schrieb "Zeit"-Chefredakteur Theo Sommer anlässlich des Honecker-Besuchs in der Bundesrepublik, "ist heute eine Frage an die Geschichte, nicht an die operative Politik". (13)

- 
- 11) In: Friedrich P. Kahlenberg, Fernsehen als deutschlandpolitisches Medium? Das ZDF-Magazin "drüben", in: Mitteilungen StRuG 2/1986, 140 ff. (Zitat: S. 145). Daß "Die Rote Optik" eine "Antwort auf Herrn Schnitzler" gewesen sei, ist allerdings ein Irrtum. Schnitzlers hier gemeinte Sendereihe "Der schwarze Kanal" wurde im März 1960 eingeführt, anderthalb Jahre nach der "Roten Optik" und vermutlich als "Antwort" auf sie.
  - 12) Kurt Rudolf Hesse, Nutzung und Image des "Westfernsehens" bei DDR-Übersiedlern, in: media perspektiven 4/1986, 265 ff.
  - 13) Theo Sommer, Deutschland: gedoppelt, nicht getrennt?, in: Die Zeit 4.9.87, 1.

Werner Lohmann  
HEINRICH VOGELER IM MOSKAUER RUNDFUNK  
Dokumente zur Biographie

"Achtung, Achtung! Hier ist Moskau! Welle 25 m! Es spricht der deutsche Maler Heinrich Vogeler, Worpswede!"

Als in den späten Abendstunden des 8. Juli 1941 diese Ansage der deutschsprachigen Sendung des Moskauer Rundfunks durch den Äther ging und im Dritten Reich heimliche Hörer fand, hat für viele Deutsche die dann folgende Stimme des Angekündigten sicherlich keine Überraschung bedeutet. Denn auch in der Weimarer Republik war Heinrich Vogeler immer noch ein bekannter Künstler gewesen, und man wußte von seiner Hinwendung zum Marxismus und zur Sowjetunion.

Eher wird der heutige Leser verwundert sein, was denn der Lieblingsmaler des Hanseatischen Patriziertums, der Gestalter des Herzstücks des Bremer Rathauses - der Güldenammer - als bildender Künstler mit dem Rundfunk zu tun hatte. Nur wenigen ist heute bekannt: Der Mitbegründer der Worpsweder Künstlerkolonie, dessen knospenhafte Mädchengestalten, zarte Prinzessinnen, Elfen und Melusinen um die Jahrhundertwende die Salons des Bürgertums schmückten; dieser Märchenprinz vom Barkenhoff, dessen Name unlöslich mit der Epoche des Jugendstils verbunden ist, der Exlibris für Fürsten- und Königshäuser schuf, dieser Maler brach mit seiner Klasse, sah seine frühere künstlerische Tätigkeit als "Jahre unnützer Zeitvergeudung" und lebte ab 1931 bis zu seinem Tode in der Sowjetunion. In diesem letzten Lebensjahrzehnt schuf Heinrich Vogeler mehr künstlerische Werke als in jedem anderen Jahrzehnt seines schaffensreichen Lebens.

Durch den Machtantritt der Nationalsozialisten in Deutschland wurde Vogeler praktisch zum Emigranten. Seine Schriften wurden im Dritten Reich verboten, seine Bilder durften nicht mehr gezeigt werden, und in einer geheimen Akte des Sicherheitshauptamtes wurde er als "Kulturbolschewist" bezeichnet. Vor dem Überfall der deutschen Armeen auf die UdSSR wurde der ehemalige Worpsweder, zusammen mit seiner Frau, unter V 42 und V 43 zwecks Ergreifung und Liquidierung durch die berüchtigten Sonder- und Einsatzkommandos ausgeschrieben, deren Blutspur bis vor die Tore Moskaus heute umfassend dokumentiert ist.

Wenn heute in der Bundesrepublik Deutschland über die Zeit Vogelers in der Sowjetunion wenig bekannt ist, liegt dies an der vorherrschenden Vogeler-Rezeption, die diese Zeit - wenn überhaupt - nur bruchstückhaft und oft genug verfälscht wiedergibt. Bei seinen umfangreichen Recherchen in der Sowjetunion stieß der Verfasser immer wieder auf die Tatsache, daß kein bundesdeutscher Historiker oder Kunstwissenschaftler sich jemals bemühte, dort nach Belegen und Beweisen zu suchen. Ein Künstler, der mit dem Bürgertum brach und sich schon während der Novemberrevolution an die Seite der Arbeiter stellte, scheint kein Gegenstand üblicher Forschung zu

sein. Offensichtlich herrscht die Meinung vor, daß sich antisowjetische Orakeleien hierzulande immer noch besser verkaufen lassen als historische Tatsachen, und das Bestreben, Heinrich Vogeler als den "Träumer" und "Utopisten" jugendstilvergoldet in unsere Zeit hinüberzuretten, ist offensichtlich. Damit wird auch ein Stück Exilgeschichte unterdrückt. Vogeler schrieb sich in der UdSSR nicht nur in die antifaschistische Kunst ein, er schrieb auch ein kleines Stück Rundfunkgeschichte der deutschen Emigration mit.

Am 17. Juni 1941 schreibt Heinrich Vogeler aus Tulsckaja/Tarussa, wo er zur Erholung in einem Heim des Moskauer Bolschoi-Theaters weilte, an seine Schwiegermutter, Bronislawa Marchlewska, Regie-rungs-haus, Moskau, folgenden Brief:

"Liebe Bronka!

(...) Dann wünsche ich auch Dir zu Deinem Geburtstag, daß unser Land nicht in diesen irrsinnigen Krieg hereingezogen wird (...) Wenn ich jetzt zurückkomme, muß ich gleich an das Porträt von Wilhelm Pieck gehen, das ich in Kunzewo malen werde (...) ich bin neugierig, ob irgendwo etwas über meine Ausstellung ge-schrieben ist. Am 29. bin ich wieder in Moskau. Auf Wiedersehen und alles Gute für Deinen Geburtstag und für die kommende Zeit.  
17.VI.41 Mining"

Dieser Brief erreichte Moskau lt. Eingangsstempel am 22. Juni 1941 um 7 Uhr morgens. Die deutschen Armeen standen bereits auf sowje-tischem Boden. Am 26. Mai war eine Personalausstellung Heinrich Vogelers im Ausstellungssaal der Moskauer Vereinigung sowjetischer Künstler eröffnet worden - aus Anlaß des 50. Arbeitsjubiläums Vo-gelers. Texte für den Katalog schrieben Erich Weinert und Alfred Durus. Wilhelm Pieck eröffnete die Ausstellung. Unmittelbar nach der Eröffnung und einem geselligen Abend in der Wohnung von Gregor Gog war Vogeler zur Kur in den Süden gefahren. "Ich lebe in Sow-jet-Rußland", so schrieb er wenig später in einem Manuskript für den Moskauer Sender, "nirgends sind die Möglichkeiten der Verwur-zelung des Lebens der Künstler mit dem Leben des Volkes so gegeben wie hier, wo die Schöpferkräfte ganzer Völker unter einer gemein-samen Idee gebunden sind ..." Dieses Bekenntnis unterstrich der Künstler nach dem Überfall der Hitlerarmeen durch ein Handeln, das alle Orakeleien über eine politische Resignation Vogelers in der UdSSR ad absurdum führt.

Der deutsche Überfall machte alle Zukunftspläne Vogelers zunichte. Seine antifaschistische künstlerische Tätigkeit fiel jetzt zusam-men mit der Verteidigung der UdSSR und für eine schnelle Beendung des Krieges. Das Porträt von Wilhelm Pieck blieb ungemalt. Vogeler eilte nach Moskau, und bereits am 30. Juni lag sein "Anruf an die deutschen Künstler" in der Endfassung als Sendemanuskript für den Moskauer deutschsprachigen Rundfunk maschinenschriftlich vor. Zahlreiche handschriftliche Entwürfe dieses Aufrufes (die überlie-fert sind) legen den Schluß nahe, daß der Maler bereits etliche Tage vor dem 30. Juni schon wieder in Moskau war. Zusammen mit seinem Sohn Jan meldete er sich als Kriegsfreiwilliger zur Roten Arbeiter- und Bauernarmee. Für Heinrich Vogeler, neunundsechzigjäh-

rig, wenn auch "... sehr aufrecht und weiß wie eine Silberpappel ..." (so der deutsche Emigrant und Schriftsteller Gregor Gog zu Vogelers 65. Geburtstag) kam ein Dienst mit der Waffe in der Hand natürlich nicht in Frage.

Neben deutschen Schriftstellern wie Weinert, Wolf, Kurella, Becher fand Vogeler in der Politischen Hauptverwaltung der Roten Armee, in der deutschen Unterabteilung unter Oberst Braginski, die Möglichkeit, auf seine Weise zum Kampf gegen die Okkupanten beizutragen. Ihnen zur Seite standen sprachkundige sowjetische Offiziere wie der Philologe N.N. Bernikow, der Historiker Tulpanow, der Literaturwissenschaftler Alexander Dymshitz. Die von dieser Abteilung entwickelte antifaschistische Propaganda hatte u.a. das Ziel, die Überzeugung vom unvermeidlichen Zusammenbruch des Faschismus und des faschistischen Staates zu entwickeln. Ein Nahziel war verständlicherweise, die deutschen Soldaten und Offiziere zur Einstellung ihrer Kampfhandlungen und zum Überlaufen zur Roten Armee und den sich schnell entwickelnden Partisanenabteilungen zu bewegen. Als Mittel standen der Abteilung die Sendestationen der UdSSR und Druckmöglichkeiten für Flugblätter in Millionenaufgaben ebenso wie Lautsprecherwagen für Übertragungen unmittelbar an der Front zur Verfügung.

Mit dem Überfall auf die UdSSR kam der deutschsprachigen Redaktion von Radio Moskau natürlich eine erhöhte Bedeutung zu, weil mit ihrer Hilfe das Deutsche Reich und die eingefallenen Armeen erreicht werden konnten. Schon in den Jahren nach 1933 war Radio Moskau für viele Antifaschisten im Dritten Reich Informationsquelle und moralischer Rückhalt gewesen, hatte Mut und Orientierung für den illegalen Widerstandskampf gegeben, und der Moskauer Sender war neben dem Sender der BBC, London, einer der am häufigsten "schwarz" gehörten Sender. Ihre Sendungen wurden selbst in Konzentrationslagern illegal von Häftlingen abgehört, ebenso erreichten Moskau und die BBC Emigranten in Übersee.

Unermüdlich schuf Heinrich Vogeler nach seiner Rückkehr nach Moskau - ohne Rücksicht auf Gesundheit und Alter - Texte und Zeichnungen für Flugblätter sowie Manuskripte für Rundfunkansprachen an die deutschen Truppen und die Bevölkerung in Deutschland. Über die erste Zeit der Arbeit Vogelers in der deutschen Abteilung liegen Bestätigungen vor, daß "rund um die Uhr" gearbeitet wurde. Allein die heute bekannten Manuskripte Vogelers für den Moskauer Sender lassen vermuten, daß er Tag und Nacht arbeitete.

#### Die Manuskripte Vogelers für den Sender Moskau

Der Entwurfcharakter dieser handschriftlichen Manuskripte wurde bestätigt durch eine Mitteilung einer ehemaligen Sprecherin am Moskauer Sender. Lotte Loebinger erinnerte sich, daß "Auf Sendung!" nur nach maschinenschriftlichen Texten gesprochen wurde, die den Freigabestempel einer Kontrollinstanz aufwiesen. Ein Teil der handschriftlichen Entwürfe Vogelers weist auf den Rückseiten maschinenschriftliche Zeilen auf wie:

"Hier ist der Moskauer Rundfunk in deutscher Sprache mit der Frühausgabe unseres Pressedienstes."

"Sie hörten soeben die zweite Abendausgabe unseres Pressedienstes. Die dritte Abendausgabe hören Sie um 23 Uhr MEZ auf drei Kurzwellen im 25-m-Band, auf zwei Kurzwellen im 31-m-Band und auf Langwelle 1500 m."

Augenscheinlich nutzte also Vogeler für seine Manuskripte die Rückseiten von Blättern aus der Rundfunkredaktion, die Überleitungen für die Ansage fixierten.

Vogelers Manuskripte sind zum Teil mit Hinweisen wie "Flugblattentwurf" versehen, teilweise tragen sie keine Bestimmungsbezeichnungen. Obwohl letztere sowohl für Flugblätter als auch für Rundfunkansprachen gedacht sein konnten, stützt der Verfasser sich hier nur auf solche Manuskripte, die den Bestimmungshinweis "Radio Kom. deutsche Redaktion" (in Russisch) von Vogelers Hand tragen. Im allgemeinen sind diese Entwürfe am Kopf - außer bei den mehrfachen Überarbeitungen und Fragmenten - handschriftlich mit der Adresse und der Telefonnummer Vogelers (H. Vogeler, Moskau 72, Serafimowitschstr. 2, Wohnung 480, Eingang 24, Tel. B 1.76.31) ebenfalls von Vogeler handschriftlich gezeichnet und in Verbindung mit dem Hinweis auf die Radioredaktion unzweifelhaft vom Autor für den Funk bestimmt.

Vogelers Aufruf an "die deutschen Künstler" ist in verschiedenen Fassungen erhalten. Sie legen davon Zeugnis ab, wie der Künstler immer wieder aufs neue Textpassagen änderte, um zu einer zwingenderen Aussage zu gelangen, einen treffenden Ton sowie treffende Fakten und Argumente zu finden. Von den sieben im Manuskript überlieferten Reden für den Moskauer Sender weist dieser Entwurf für seine Berufskollegen im Dritten Reich die zahlreichsten Textvarianten auf. Das ehemalige Vorstandsmitglied des Reichswirtschaftsverbandes Bildender Künstler und Mitbegründer der ASSO richtete nun von Moskau seine Stimme an seine ehemaligen Kollegen und Mitkämpfer um die Rechte der Künstler in der Weimarer Zeit. Seine Manuskripte beweisen, daß er sich diesen Ruf nicht leicht machte. In seinen Manuskripten heißt es:

"Ich spreche zu Dir deutscher Künstler: Du weißt, was der Hitler-Faschismus für die deutsche Kunst und für Dich bedeutete. Wenn Deine Werke Wahrheit und damit echtes deutsches Gefühlsleben offenbarten, wurden sie aus den Museen und Ausstellungen entfernt. So erging es im September 1935 den Werken der verstorbenen Malerin Paula Becker-Modersohn. Die stärkste realistische Kraft aus der Malerkolonie Worpsswede mußte als 'Auswuchs einer vergangenen Zeit' laut Völkischer Beobachter vom 26. Oktober 1935, aus der nationalsozialistischen Öffentlichkeit verschwinden. Das Volk der Dichter und Denker erlebte es, daß Hitler Dichter des Fortschritts, Schauspieler, die um die Freiheit des Wortes kämpften, auf bestialische Weise ermorden ließ. (...) Du Künstler weißt, was es heißt, das Leben selber gestalten zu können an Hand Deiner Kunst."

In einem weiteren Manuskript für die deutschen Künstler schreibt er:

"Jetzt ist es an Euch, ihr deutschen Künstler, vor allem spreche ich zu jenen fortgeschrittenen Malern, die ihr von dem früheren Postkartenmaler und jetzigen Terroristen Hitler als Entartete bezeichnet werdet und deren Werke aus der faschistischen Öffentlichkeit verschwinden mußten ..."

Ihnen gibt Vogeler Handlungsanweisungen für den illegalen Widerstand:

"Macht aus euren Arbeitsräumen Werkstätten zum Druck von Flugblättern mit euren Zeichnungen, die mit wenigen Strichen die Situation wiedergeben, die Machthaber des Hitlerfaschismus karikieren und dem Volk das wahre Gesicht ihrer Erbärmlichkeit zeigen. Schneidet euch aus festem Papier Schablonen mit Text und Bild, die ihr mit wenig Handgriffen auf Holzplanken und Hausmauern anbringen könnte, ... Bilder mit Schrift, die auf den Wänden der Eisenbahnwaggons durch das Land rollen ..."

Vogeler beschwört die Lehren der Geschichte und die Rolle der Kunst in den Kämpfen der Vergangenheit herauf, in denen Künstler wie Albrecht Dürer, Tillman Riemschneider und Grünewald für das Volk Partei ergriffen und zu den brennenden Fragen ihrer Zeit Stellung nahmen:

"Werdet ein Sprachrohr des deutschen Volkes, das die Kräfte erweckt und sammelt, die die Welt von der Pest des Hitlerfaschismus befreien werden."

Den Freigabestempel der Kontrollinstanz bekam Vogelers Manuskript am 1.7.1941. Mehrfach abgezeichnet, weist das maschinenschriftliche Sendemanuskript am Kopf eine Notiz von der Hand Vogelers auf: "gesprochen H. V.". Daß der Maler diesen und weitere Aufrufe über den Sender selbst gesprochen hat, belegt nun auch ein Selbstzeugnis des ehemaligen Worpsweders:

"Während des Krieges der Faschisten gegen unser Sowjetland sprach ich durch den Moskauer Radio-Sender zu den deutschen Künstlern und den deutschen Bauern. Dann arbeitete ich für die Zersetzung des faschistischen Hinterlandes durch Flugblätter mit Texten und Zeichnungen."

Der Aufruf an die deutschen Künstler wurde laut Abhörbericht des Sonderdienstes Seehaus am 8. Juli 1941 über den Sender gesprochen (Radio Moskau, Welle 25 m, in der Zeit von 20.30 - 21.00 Uhr). Den Aufruf verzeichnete ebenfalls den Abhördienst Großbritanniens (British Broadcasting Corporation Monitoring Service, Daily Digest Broadcast) mit folgenden kurzen Notizen (Auszug): "Vogeler-Worpswede, a once well known modern German artist and teacher, left Germany for Sowjet Russia in the middle twenties".

Am 9.7.1941 wurde der Aufruf wiederholt auf der Welle 1744 m in der Zeit von 7.38 - 8.00 Uhr und auf der Welle 19,76 m in der Zeit von 10.30 - 11.00 Uhr. Über diese Wiederholungen berichtet die in Stockholm erscheinende Zeitschrift "Die Welt" unter der Überschrift "Der Kampf der Massen gegen faschistische Aggression und Unterdrückung" am 25. Juli 1941:

"Deutschland. Vogeler Worpstedt spricht.

Der bekannte deutsche Maler Heinrich Vogeler aus Worpstedt sprach am 9. Juli im Moskauer Radio zu den deutschen Künstlern."

Heinrich Vogeler schrieb viele Manuskripte für den Sender. In ihnen wendet er sich differenziert an die verschiedenen Bevölkerungsgruppen im Deutschen Reich und in den deutschen Armeen. So lauten weitere Manuskriptüberschriften: "Aufruf an die deutschen Bauern!", "Deutsche Bauern und Bauersfrauen!", "Aufruf an die Jugend!", "Deutsche Bauern und Bauernsöhne im Soldatenrock!", "Deutsche Soldaten, bewußte fortschrittliche Männer unter Waffen!", "Deutsche Soldaten! Ihr Vierzigjährigen und Ihr Zwanzigjährigen!". Aus den immer wieder neu bearbeiteten, mit Streichungen und Ergänzungen versehenen überlieferten handschriftlichen Manuskripten, den oftmals wiederholt umgeschriebenen Textpassagen und in sich geschlossenen Entwürfen schälen sich insgesamt sieben Reden hervor.

An die deutschen Bauern und Bauersfrauen gerichtet, schreibt Vogeler:

"Ich spreche zu euch, der ich dreißig Jahre lang unter euch lebte. Doch heute sieht es in eurem Dorfe anders aus als damals. So, wie es heute bei euch auf euren Bauernhöfen ist, die Knechtung und Ausbeutung durch die Kontrollorgane des Reichsnährstandes, die Ablieferung der Früchte eurer Arbeit, der Frondienst, vierzehn bis sechzehn Stunden in der Bauernwirtschaft, bis zur Hingabe eurer letzten Kraft - so war es in Deutschland vor 500 Jahren, als sich die Bauern zum Aufstand gegen die Leibeigenschaft vereinigten und die Burgen, Schlösser und Fronhöfe der Ausbeuter, der Ritter, niederbrannten" - "Aber deutsche Bauersfrau, Du hast es noch schlimmer, noch hoffnungsloser wie Deine Vorfahren vor 500 Jahren! Damals waren die Männer im Dorf, sie schmiedeten die Waffen für den Befreiungskampf und die Frauen halfen ihnen dabei. Aber wo ist heute der Mann, der Bauer? Wo sind Deine Söhne? Hitler trieb sie auf die Schlachtfelder Europas! - Du bist allein mit Deinen Kinder! - (...) Vielleicht ist der Bauer unter den Hunderttausenden von Toten, die Hitler für den Angriffskrieg auf Sowjet-Rußland offerierte? Wo ist der Bauer? (...) Der Krieg ... zeigte, daß es noch viele Deutsche gibt, die sich in dem verbrecherischen Lügengewebe Hitlers verfangen haben. Schnell werden auch jene, die blind in den Tod maschieren, an der Front erkennen, daß sie einem einheitlichen stählernen Block gegenüberstehen, dem Block der Sowjetbevölkerung, der unbesiegbar ist."

Daß Vogelers Aufrufe in Deutschland gehört wurden, belegt ein Zeugnis von Prof. Dr. Leo Regener:

"Meine Erinnerung fällt in das Jahr 1941. Im Juli versuchten mein alter Freund, der Maler Georg Kinzer und ich, auf einem öden Dachboden in der Berliner Goethestraße mit Hilfe eines miserablen Rundfunkgerätes eine Verbindung mit Moskau herzustellen. (...) Auf einmal sprach gut vernehmlich eine deutsche Stimme: 'Achtung, Achtung! Hier ist Moskau! Es spricht der deutsche Maler Heinrich Vogeler Worpsswede zu den Bauern Norddeutschlands.

Und hier kam seine Stimme! Heinrich Vogeler - der über das furchtbare Chaos des Weltkrieges hinweg die deutschen Menschen beschwor, für den Frieden zu kämpfen gegen Faschismus und Barbarei."

Der deutsche Abhördienst "Sonderdienst Seehaus" am Wannsee verzeichnete und protokollierte diesen Aufruf in Auszügen am Abend des 13. Juli 1941 während des Abhörzeitraumes 21.00 - 21.30 Uhr für den Abhörbereich: "Moskau, Welle 25 m, deutsch". Ebenso wie beim "Aufruf an die deutschen Künstler" am 8. Juli 1941 und dessen Wiederholung am 9. Juli erfaßte der Protokollant am Wannsee Vogelers Name falsch: "... der deutsche Maler Heinrich Vogler (!) aus Worpsswede". Die Niederschrift vom 8. Juli weist unter der Rubrik "Stichwort" die Zeile "Bericht von H. Vogler" aus, während hier am 9. Juli verzeichnet ist: "Bericht des dtsh. Malers H. Vogel (!)".

Im Manuskript "Deutsche Soldaten! Ihr Vierzigjährigen und Ihr Zwanzigjährigen! Väter und Söhne!", knüpft Vogeler an eine Zeit an, in der er in der Jugendbewegung kein Unbekannter war. Seine Publikationen für die Weg und Ziel suchenden Jugendlichen nach dem Erlebnis des I. Weltkrieges fanden sich in der Zeit des Beginns der zwanziger Jahre in vielen Zeitschriften der Jugendbewegung. Somit kann Vogeler nun appellieren:

"Suchet ihr den Krieg, in den euch jetzt die Raubgier des Hitlerfaschismus treibt? - Nein, niemand von der deutschen Jugend dachte damals daran. (...) Die Lüge, die Tochter der Angst, ist für den Erzeuger ein gefährliches Mittel der Propaganda. Die falsche Vorstellungswelt über die Einheit des großen Sowjetvolkes und über seine humanistischen Ziele, auf deren Grund sich der grandiose Heroismus der Roten Armee entfaltet, führt das hitlerfaschistische Heer mit Millionenverlusten der Katastrophe zu."

Viele der Manuskripte enden mit der Aufforderung zum Überlaufen. Stellvertretend soll hier nur eine zitiert werden:

"Ich denke an eure Zukunft, deutsche Bauern und Soldaten. Kommt herüber zu uns, laßt euch von der Roten Armee gefangennehmen. (...) Wir werden ein neues Deutschland aufbauen durch die Kraft unserer befreiten Arbeit",



nur dadurch könne der Fluch der Welt, der durch den deutschen Faschismus auf den Namen Deutschlands laste, ausgelöst werden.

Im Ergebnis einer Analyse sind in den von Vogeler nachweislich gesprochenen Aufrufen strukturierende Elemente zu erkennen: Die Anbindung an die Geschichte der gesellschaftlichen Entwicklung und den daraus resultierenden Erfahrungen. Ebenso die Stellung der Künstler und Bauern und ihr Handeln im geschichtlichen Prozeß. Vogeler appelliert für den Zusammenschluß von Künstlern mit den Arbeitern und gibt Handlungsanweisungen für den 'illegalen Kampf im Dritten Reich. Der Künstler versucht, die Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken mit ihren gesellschaftlichen Vorzügen und ihrer Widerstandskraft transparent zu machen.

Mögen uns auch heute Vogelers Stil und Sprache in seinen Manuskripten für eine Verwendung in der psychologischen Kriegsführung ein wenig antiquiert erscheinen, so sind sie doch ein Zeugnis der Zeit von einem Menschen, der in den Tagen nach dem Überfall auf die Sowjetunion versuchte, all sein Wissen und Ideenreichtum einzubringen, um das Land - welches ihm zur Heimat geworden war - mit seinen Mitteln zu verteidigen und zur Vernichtung der Aggressoren beizutragen.

Das Durchschnittsalter in der deutschen Wehrmacht beim Überfall auf die Sowjetunion betrug fünfundzwanzig Jahre. Die Zeit der nationalsozialistischen Erziehung war an diesen jungen Menschen nicht spurlos vorbeigegangen, und die vorhergehenden Siege dieser Militärmaschine hatten die Köpfe stimuliert. Die deutschen Emigranten, die in der politischen Hauptverwaltung der Roten Armee in den Tagen nach dem Überfall die Propaganda und Agitation entwickelten, hatten Deutschland oft schon vor vielen Jahren verlassen und fanden anfänglich nicht über den Inhalt und die Form ihrer Produkte den Weg in die Köpfe der deutschen Soldaten. Die Winterschlacht vor Moskau veränderte diese Situation in entscheidendem Maße. Geschlagene Truppen waren empfänglicher für psychologische Propaganda. Da die Redemanuskripte Vogelers in der Zeit von Ende Juni 1942 bis Anfang Juli dieses Jahres entstanden, sind sie noch ein Ausdruck einer Zeit, in der die Zusammensetzung und der Bewußtseinsstand der deutschen Aggressionsarmeen falsch eingeschätzt wurde. "Ich hatte", so kommentiert Weinert den mißglückten Versuch, an das Klassenbewußtsein der Soldaten zu appellieren, "... wie wir wohl alle, die außerhalb Deutschlands lebten, den paralyisierenden Einfluß der jahrelangen Massenbetörungen unterschätzt, unter dem die Fähigkeit zur Logik und zur Kritik verkümmert." Schon ein flüchtiges Studium der ersten erbeuteten Briefe und Tagebücher deutscher Soldaten und Zivilisten führte Weinert mit erschreckender Deutlichkeit vor Augen, wie sehr das gefährliche Gift der faschistischen Propaganda in die Gedanken- und Gefühlswelt der meisten dieser Menschen eingedrungen war.

In seinen Arbeiten (Textentwürfe und Zeichnungen) für Kriegsflugblätter der Roten Armee, die über die deutsche Front und das Reich abgeworfen wurden, zieht Vogeler sehr schnell Schlußfolgerungen aus den anfänglich gemachten Erfahrungen.

In bezug auf seine gesprochenen Reden im Rundfunk muß festgehalten werden, daß Vogeler schon - neben anderen deutschen Emigranten wie Ernst Fischer (Wien), Klara Blum, Friedrich Wolf, Willi Bredel, Erich Weinert, Johannes R. Becher - fünf Tage nach Stalin über den Moskauer Sender sprach. Schon Jahre vorher hatte Vogeler die Sprecherin am Moskauer Rundfunk, Lotte Loebinger, porträtiert, die später ebenfalls für die 7. Abteilung der Politischen Hauptverwaltung tätig war. Ein weiteres Porträt schuf er vom Sprecher Heinrich Greif, dem deutschen emigrierten Schauspieler, dessen faszinierende Stimme von den Moskauer Sendungen vielen Menschen in Deutschland bekannt war.

Das Abhören von sogenannten "Feindsendern", somit auch Radio Moskau und BBC, war während der Zeit des Hitlerfaschismus in Deutschland bekanntlich unter Strafe gestellt. Als Reaktion auf Vogelers Sendungen aus Moskau wird im Dritten Reich am 23. August 1941 die deutsche Presse angewiesen, den Maler Heinrich Vogeler nicht mehr zu nennen, weil er sich "im Moskauer Sender agitatorisch gegen das deutsche Kunstschaffen offen gewandt" habe. Schon am 2.11.38, zum Malertag im Rahmen der Gaukulturwoche in Vogelers heimatlichen Worpswede, stellte sein ehemaliger Malerkollege Fritz Mackensen in seiner Eröffnungsrede dieser NS-Veranstaltung fest: "Wir konnten seine Werke leider nicht ausstellen. - Der gute Freund Vogeler, der hervorragende Werke echten deutschen Geistes geschaffen hat, wurde durch die Ungeheuerlichkeit des großen Krieges (hier wird der I. Weltkrieg angesprochen, d.V.) so erschüttert und geistig verwirrt, daß er nach dem beschämenden Niedergang Deutschlands sich jenen Kreisen zuwendete, die die Hauptschuld am deutschen Verfall trugen, den Kommunisten. Von diesen hinausgeworfen, kehrte er Deutschland den Rücken und ist seitdem für uns verloren."

Vogelers Tätigkeit für den Sender Moskau in der Evakuierung in Kasachstan.

Am 13. September 1941 wurde Heinrich Vogeler zusammen mit Sowjetbürgern deutscher Nationalität mit einem Umsiedlerzug aus Moskau evakuiert. Am 1. Oktober 1941 trifft er in seinem Evakuierungsort, dem Kolchos "1. Mai" nahe Kornejewka, Kreis Woroschilowsk, Karagandagebiet, ein. Zwei Tage später schreibt er an seinen Freund Erich Weinert und dessen Frau:

"3. Okt. 1941

Lieber Erich, liebe Li! 90 km von der Bahn per Ochse. Breites asiatisches Dorf, russische Kolchosbauern. Hier ließe sich einfach leben. Aber schon auf der 18 Tagebahn rauschte mir jede Radumdrehung zu: 'Deserteur' aus der antifaschistischen Front! Womit habe ich mir das verdient? Unendlich schwer ist so ein Leben eines Kommunisten in dieser schweren Zeit, die die Kraft eines jeden nötig hat, und der nun außerhalb zu leben gezwungen ist in einem Dorfidyll. Herzlichen Gruß. Heinrich Vogeler"

Vogeler wird beim Bauern Wassili Platonowitsch Lukjanenko untergebracht. Unterkunft und Verpflegung erhält er gegen Bezahlung. Er meldet sich zu Arbeiten an einem nahegelegenen Staudamm. In seiner freien Zeit malt er Aquarelle, entwirft weiterhin Zeichnungen und Texte für sowjetische Kriegsflugblätter und Texte für die deutschsprachige Sendung von Radio Moskau. Ferner schreibt er Aufzeichnungen für den dritten Teil seiner Erinnerungen.

In seinen Notizbüchern und auf einzelnen Blättern schreibt er Varianten verschiedener Aufrufe, deren Endfassungen er nach Moskau sendet. So ist der Aufruf: "Deutsche Bauersfrauen und Männer im Felde!" versehen mit dem Namen Vogelers und dem Hinweis: "für die deutsche Redaktion, Radiokomitee Moskau. Genosse Schwab". Sepp Schwab, ein deutscher Emigrant, war als Sendeleiter beim deutschsprachigen Funk beschäftigt. Als Absender ist in Kyrillisch von Vogelers Hand ausgeschrieben: "von Vogeler, z. Z. Kas. SSR, Karaganda-Oblast/Woroschilow Gau/Nähe Kornejewka".

Ein Beweis dafür, daß dieser Aufruf unzweifelhaft in Kasachstan entstand: Auf der Rückseite des Blattes befindet sich (ebenso handschriftlich) ein für die Radiokommission geschriebener Aufruf "für die deutsche Jugend". In einer rechteckigen Umrahmung hat Heinrich Vogeler hier handschriftlich vermerkt: "Text ungültig, andere Bearbeitung liegt bei. H. V. (4 Tagesreisen Ochsen Schlitten von der Zentrale, absoluter Papiermangel. Wenden!)" Ein weiterer Aufruf für den Sender ist im Kopf bezeichnet: "Heinrich Vogeler für Moskauer Rundfunk, I." Er beginnt mit den Worten:

"Ein Jahrzehnt brauchte Hitler um den Geist der deutschen Jugend zu sterilisieren, ..."

In der Nacht des 11. Dezember 1941 meldete das sowjetische Informationsbüro das Scheitern des deutschen Planes der Operation "Taifun" zur Einkesselung und Einnahme Moskaus. Vogeler verfolgte in Kasachstan aufmerksam die Ereignisse an der Front und im internationalen Raum. Flexibel stellte er seine Flugblatt- und Rundfunkentwürfe auf die neuen Situationen ein. Etwa zur gleichen Zeit entsteht sein Flugblattentwurf "Die Millionenreserven der Roten Armee der Sowjetvölker marschieren und befreien die russische Erde von dem hitlerfaschistischen Raubgesindel!"

Seine im Kolchos "1. Mai" entstandenen Arbeiten für die Front zählen zu den besten, die er schuf. Man spürt beim Betrachten der überlieferten Entwürfe, daß er sie in größerer Ruhe als in der hektischen Frontstadt Moskau entwerfen konnte. Davon zeugen die gestochenen, mehr gezeichneten als geschriebenen Zeilen seiner Entwürfe. Offensichtlich weitab von Menschen, mit denen er sich über seine Arbeiten austauschen konnte, mußten - eine Notwendigkeit für das Absenden nach Moskau - seine Manuskripte einen ausgefeilten Charakter tragen. Zieht man in Betracht, daß diese Entwürfe unter schwierigen Bedingungen in der Hütte eines Kolchosbauern entstanden, kann man diesen Einsatz Vogelers als eines fast Siebzigjährigen nicht hoch genug einschätzen und würdigen.

Für das Absenden der Entwürfe nach Moskau war ein sicherer Weg erforderlich. Sie liefen über die NKWD-Stelle Woroschilow und den UNKWD Karaganda zum Sender Moskau bzw. an Oberst Braginski, den Leiter der deutschen Unterabteilung der Politischen Hauptverwaltung der Roten Armee, Militärakademie Frunse. Von seinen in Kornejewka entstandenen Flugblattentwürfen sind etwa 20 zurückbehaltene Entwürfe überliefert. Ebenso muß man für die Rundfunkmanuskripte berücksichtigen, daß in seinem Nachlaß nur die verworfenen bzw. Erstfassungen verblieben, während die ausgereiften Arbeiten nach Moskau gingen.

Am 30. Januar 1942 steht Vogelers Name zusammen mit den Namen deutscher Schriftsteller und Künstler, ehemaliger Abgeordneter und Gewerkschaftsfunktionären unter dem Aufruf "An das deutsche Volk!" in der "Prawda". Zusammen mit Johannes R. Becher, Willi Bredel, Erich Weinert, Friedrich Wolf, Gregor Gog, Alfred Kurella, Gustav Wangenheim, Wilhelm Pieck, Walter Ulbricht, Sepp Schwab, Emma Stenzer u.a. ruft auch Vogeler dem deutschen Volk zu:

"Seht Ihr denn nicht, begreift Ihr denn nicht, in welchem bodenlosen Abgrund der Schmach Euch Hitler stürzt, in welche entsetzliche Katastrophe er Euch breibt? (...)  
Fort mit Hitler und mit seiner Mörderbande! Nieder mit dem Naziregime! Es lebe das neue, freie Deutschland!"

Dieser Aufruf geht über den Sender Moskau, erscheint in allen sowjetischen Zeitungen und wird millionenfach über die deutschen Stellungen als Frontflugblatt abgeworfen. Er erscheint in fast allen Emigrantenzeitschriften in Europa und in Übersee.

Am 24.1.1942 notiert Vogeler einen Brief vom UNKWD Karaganda, Haus des NKWD, Zimmer 79, mit der von dort kommenden Mitteilung, daß er nach Beendigung des Krieges zurückkehren könne. Ein Indiz für einen anderen Status Vogelers, verglichen mit dem der z.B. nach Kasachstan umgesiedelten Sowjetbürger deutscher Nationalität aus der Wolgadeutschen ASSR. Kurz nach dieser Nachricht wird Vogeler nach Karaganda gerufen, augenscheinlich wegen der besseren Arbeitsbedingungen für ihn in einer Stadt. Vogeler nimmt die Möglichkeit nicht wahr. Es mangelte möglicherweise an einer Winterausrüstung für eine viertägige Reise mit dem Ochenschlitten bei Außentemperaturen bis minus 58 Grad zu dieser Jahreszeit.

In Kasachstan erreicht Vogeler seine Staatsrente und seine Akademische Pension der MOPR (Internationalen Roten Hilfe) nicht - augenscheinlich bedingt durch die Kriegswirren und der Verlagerung sowjetischer Instanzen nach Ufa, Kubischew und Swerdlowsk. Die heimatliche Wohnung in Moskau steht leer. Seine Frau und sein Sohn befinden sich an der Front. Seine Schwiegermutter Bronislawa Marchlewska wurde zusammen mit den "Alten Bolschewiken" nach Miasse am Ural evakuiert. Vogeler gerät dadurch in finanzielle Schwierigkeiten bis zur gelungenen Kontaktaufnahme mit den schon wieder aus der Evakuierung zurückgekehrten Freuden in Moskau. Sie helfen, schicken Geld und Pakete, und im März erreicht ihn Geld aus Ufa. Am 12.5.1942 schreibt sein Sohn an Heinrich Vogeler - unter Beach-

tung der im Krieg für Armeeingehörige gegebenen Vorschriften - von einer Veränderung in seinem persönlichen Leben. Gegenüber B. Marchlewska bestätigt Vogeler den Empfang einer größerer Rubelsumme. Gleichzeitig teilt Vogeler mit, daß er erkrankt sei. Ein altes Blasenleiden, das in den dreißiger Jahren Vogeler in jedem Jahr zur Kur in den sowjetischen Süden zwang, machte sich bemerkbar. Heinrich Vogeler wird in den Nachbarkolchos "Budjonny" transportiert, wo sich ein Krankenhaus befindet. Aus dem Krankenhaus schreibt er nach Moskau:

"Meine besten Freunde, Ihr Dichter und Schriftsteller. Eure Karte erschien mir wie ein leuchtender Stern in dunkler hoffnungsloser Sternennacht. Mein Krankheitszustand war schon in vollständige Hilflosigkeit verwandelt. Man fuhr mich so weitere 18 km ins Land in ein ganz primitives Krankenhaus. Ich bin abgemagert wie ein Gespenst, friere bei jedem Wetter, die Eigen-temperatur übersteigt nicht mehr 36 Grad. (...) Eine große durch Euch angeregte schriftstellerische Arbeit hatte ich in der ersten Zeit meiner Mittellosigkeit mit vielen Seiten schon begonnen, immer in der Hoffnung, sie in aller Ruhe auf Bronkas datze (Datscha, d.V.) künstlerisch durchführen zu können ..."

Diese Postkarte erreichte den Freund Erich Weinert im Hotel "Lux" in Moskau erst nach dem Tode Heinrich Vogelers. Sie trägt den Ankunststempel vom Moskauer Postamt: Moskau 27.6.1942. Heinrich Vogeler starb am 14. Juni 1942 im Krankenhaus des Kolchos "Budjonny". Zwischenzeitlich liefen vielfache Aktionen, Vogeler nach Moskau zurückzuholen. Ruth von Mayenburg erinnert sich in ihrem Buch "Hotel Lux" an die Reaktion Wilhelm Piecks auf Vogelers Briefe an die Freunde in Moskau:

"In der Familie Pieck wurde mehrfach davon gesprochen, daß der Olle große Bewunderung für Vogeler hegte und ihm ungewöhnliche Sympathie entgegenbrachte. (...) Zufällig war ich Zeuge der Bestürzung Piecks, als ihm im zweiten Kriegssommer dessen Hilferufe aus dem mittelasiatischen Evakuierungsgebiet Karaganda erreichten, wo Vogeler erkrankt und am Verhungern war, und er mobilisierte sofort, dennoch schon zu spät, alle möglichen Sowjetinstanzen, um dem Künstlerfreund zu helfen."

Am 15. Mai 1942 wurde Vogeler in das Krankenhaus im Kolchos "Budjonny" eingeliefert. Kurz darauf erreichte ihn abermals der Ruf, nach Karaganda zu kommen. Nun konnte er ihm nicht folgen, weil er krank war. Ein Mitpatient berichtete knapp drei Wochen später dem Sohn Heinrich Vogelers:

"Ihr Vater ist im Krankenhaus am 15. Mai angekommen. Aber er war sehr schwach und hilflos, er konnte nicht gehen und konnte anfangs kein Brot essen, sondern nur Milch trinken. Ungefähr am 25. Mai war er eingeladen durch das Gebiet. Wahrscheinlich wollten sie ihn nach Hause schicken. Aber er ist nicht gefahren, weil er kein Geld hatte. Aber es lag schon eine Benachrichtigung über Geld vor. Geld lag im Kolchos '1. Mai', er lag im Kolchos 'Budjonny'! Bis die Gelder überwiesen waren, war er

schon gestorben. (...) Ihr Vater ist am 8. Juni nach zweitägiger schwerer Krankheit gestorben (das Datum stellte sich nachträglich als ein Irrtum heraus, d.V.). Beerdigt ist er hier im Kolchos 'Budjonny'. Papiere und Handschriften sind beim Arzt. Wenn Sie diese benötigen, so schreiben Sie an die Adresse: Karaganda-Gebiet, Woroschilow-Rayon, Kolchos Budjonny, Krankenhaus, Chefarzt. (...) Mit Gruß Eduard Fast"

In einem weiteren Brief schrieb Fast:

"Ich habe mich viel mit dem Genossen Vogeler unterhalten. Wollte ihn bitten, mir alle Papiere zu geben. Aber er sprach deswegen nicht. Am Vortag gab er der Nanja die Adresse seines Sohnes. (...)"

Agnessa Fedorowa Wasserie aus Kornejewka schrieb nach Moskau am 12. August 1942:

"... er fühlte wohl, daß er sterben würde, denn zwei Tage vorher schon hatte er alle seine Sachen in seinem Fach geordnet. In der letzten Nacht hat er nicht gesprochen. Ist dann so eingeschlafen."

Am 8. Juli 1942 wird der Sohn in Moskau durch das Volkskommissariat für Inneres, Rayon-Komitee Woroschilow, informiert:

"Wir teilen Ihnen mit, daß der 1872 geborene Heinrich Eduardowitsch Vogeler, der in Kornejewka, Woroschilow-Rayon, Karagandagebiet, Kasachische SSR, gelebt hat, am 14. VI. 1942 an Krankheit gestorben ist. Sein Vermögen und Dokumente, die ihm gehört haben, wurden von uns mit einer Beschreibung sichergestellt. An Werten hatte er 150 Rubel, einhundertfünfzig Obligationen für 500 Rubel.

Wir bitten um Ihre Anweisung betreffs des Vermögens und der Sachen, die Ihrem Vater H. E. Vogeler gehört haben.

Sekretär des Woroschilow RK NKWD

8. VII. 42 Sarsenow (Unterschrift)"

Unter der Aktennummer 386 bestätigt das Exekutivkomitee des Dmi-trower-Dorf-Sowjet den Tod Heinrich Vogelers im Krankenhaus des Kolchos "Budjonny".

"Die ihm gehörenden Sachen und alles was er bei sich hatte, wurden beschrieben und sichergestellt durch den Woroschilower ROM des NKWD. Wohin auch die vorliegende Bescheinung herausgegeben ist."

Vogeler wurde in einem Gemeinschaftsgrab beigesetzt. Eine Tafel verkündete, zusammen mit den Namen anderer, auch seinen Namen:

Im Herbst des Jahre 1985, beschloß der Sowjet des Rayon Uljanowski (vormals Woroschilow), den ehemaligen Worpssweder durch ein persönliches Grabmal mit folgender Inschrift auf einer letzten Ruhestätte zu ehren:

Heinrich Eudard Vogeler  
Künstler, Kommunist  
1872-1942

Die Ausführungen über Heinrich Vogeler basieren auf folgende Publikationen: Hohmann, Werner: "Zeigt die Erbärmlichkeit der faschistischen Machthaber!" - An deutsche Künstler, aber auch an Soldaten richteten sich die Moskauer Aufrufe Heinrich Vogelers. In: die tat (Frankfurt/a. Main) Nr. 32 vom 8. August 1980, S. 10 | Hohmann, Werner: ... an die Bauern Norddeutschlands. Achtung, Achtung! Hier ist Moskau! Es spricht der deutsche Maler Heinrich Vogeler, Worpswede!" - Zu Heinrich Vogelers antifaschistischer Tätigkeit während des Krieges. In: Kultur & Gesellschaft, München. Nr. 11 - November 1980, S. 4 f. | Hohmann, Werner (der Beitrag ist ungezeichnet): Antifaschistische Tätigkeit nach dem 22. Juni 1941. In: Heinrich Vogeler - Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente. Berlin 1983, Ausstellungskatalog, S. 241-248. | Hoffmeister, Christine: Heinrich Vogelers Reden im Moskauer Rundfunk. In: Bildende Kunst. Berlin DER, Heft 4/1985, S. 146-149. | Ferner auf die (ungedruckte) Magisterarbeit: Hohmann, Werner: Zu Heinrich Vogelers politischer und künstlerischer antifaschistischer Tätigkeit in der Sowjetunion. Fachbereich 7, Kommunikation/Ästhetik, Universität Osnabrück 1986. Über diese Arbeit sind Zit. zu erschließen. Ein Druck ist in Vorbereitung. | Im weiteren: Hohmann, Werner: Heinrich Vogeler in der Sowjetunion (1931-1942) - Fakten, Daten, Dokumente. Verlag Atelier im Bauernhaus, 2802 Fischerhude. In Vorbereitung.

Leicht gekürzt übernommen aus:

Kurzweile hören - funk Spezial, Ausgabe 1987/88  
Sonderpublikation der Zeitschrift "funk". Das internationale Magazin der Funktechnik. Baden-Baden Juni 1987, S. 54-61

Marlies Grimm  
BEGEGNUNG IN BERLIN  
Grete von Zieritz und der Rundfunk

Seit 1917 lebt in Berlin eine der bekanntesten Komponistinnen unseres Jahrhunderts, die 1899 in Wien geborene Grete von Zieritz. Aufmerksam wurde ich auf sie durch die Dokumentation "Auftragskompositionen im Rundfunk 1946-1975", Deutsches Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main 1978. Nach vorausgegangenem Briefwechsel besuchte ich sie am 8. Januar 1988 in ihrem Domizil in der Marburger Straße in der Nähe des Wittenbergplatzes, um mehr über ihre Kontakte zum Rundfunk zu erfahren.

Im obersten Stockwerk eines ruhig gelegenen Hinterhauses - nahe dem "Himmel über Berlin"(1) - lebt sie seit 1927. Als sich die Türe öffnete, stand sie vor mir, eine kleine, zierliche, weißhaarige Dame mit wachen, temperamentvollen Augen. Frau v. Zieritz führte mich durch einen schmalen Gang, wie er für Berliner Wohnungen aus der Zeit um die Jahrhundertwende typisch ist. An seinem Ende beginnt ihr Wohn- und Arbeitsbereich, bestehend aus zwei hohen Räumen, über deren Durchgang ein Barockengelpaar schwebt. Gegenüber dem Eingang fiel mein Blick auf zwei große Porträts in ovalen Goldrahmen und einige zarte Miniaturen, ausnahmslos von sehr guter Qualität. Erklärend gab sie dazu den Hinweis, daß ihre direkten Vorfahren mütterlicherseits seit drei Generationen ausgebildete Kunstmalerinnen waren. Das läßt Vermutungen im Hinblick auf den Ursprung ihrer eigenen bildhaften Vorstellungen zu, die ihrem kompositorischen Schaffensprozess vorausgehen. Schöne Gegenstände aus verschiedenen Kulturen und Jahrhunderten sind es, die, zu Ensembles vereint, sie täglich umgeben. Da verträgt sich ein Aztekenleuchter mit einem Kandelaber aus der Zarenzeit, und ein Christuskopf aus teilweise vergoldetem Holz, plaziert auf einem Sims, hält Zwiesprache mit einem unterhalb auf einer Kommode thronenden Buddha aus Porzellan. Allein das schwarze Klavier nahe des Fensters und der übergroße, mit Partituren beladene Arbeitstisch mitten im Raum deuten auf die Profession der Bewohnerin hin.

Im Jahre 1917 wollte Grete v. Zieritz ursprünglich nur für drei Monate in Berlin bleiben, um sich pianistisch zu vervollkommen, und zwar bei dem berühmten Martin Krause, einem der letzten Liszt-Schüler, der auch der Lehrer von Edwin Fischer und Claudio Arrau gewesen war. Anschließend sollte sie in Graz, wo sie zuvor mit Auszeichnung in allen Fächern ihre künstlerische Reifeprüfung absolviert hatte, eine Ausbildungsklasse für Klavier übernehmen. Die Begeisterung von damals klang noch an, als sie sagte: "Trotz des letzten Kriegsjahres habe ich in dem Winter 1917/18 hier in Berlin 93 Konzerte besucht und war von dieser Stadt so fasziniert, daß ich mich entschloß zu bleiben". Schon 1919 erhielt sie eine Dozentur für Klavier am Stern'schen Konservatorium, die sie bis 1921 innehatte. In dieses Jahr fiel ihr erster kompositorischer Erfolg mit den "Japanischen Liedern" (1919) für Sopran und Kla-

---

1) Filmtitel von Wim Wenders.



vier, die in der Berliner Singakademie uraufgeführt wurden. Dieser Erfolg hat dann mit dazu beigetragen, daß sie sich endgültig für den Beruf der Komponistin entschied. 1928 erhielt sie den Mendelssohn-Staatspreis, eine hohe Auszeichnung. Als weitere Bestätigung diente zusätzlich die vielbeachtete Uraufführung ihrer "Vogellieder" (1933) durch die Dresdner Staatskapelle unter Karl Böhm und mit Erna Sack als Solistin.

Ihr erster Kompositionslehrer in Graz war Roderich von Mojsisovics, ein Schüler von Max Reger, der aus dieser Tradition heraus zunächst ihr polyhones Denken schulte, ihr den kontrapunktischen Satz und die chromatische Harmonik vermittelte. So beherrschte sie bereits vorzüglich die Vertikale der Musik, als sie sich 1926 entschloß, ihr Handwerkszeug bei Franz Schreker(2) zu komplettieren. Zur gleichen Zeit lehrte auch Paul Hindemith an der Berliner Hochschule für Musik. Ihn als Lehrer zu wählen kam jedoch für Grete v. Zieritz nicht in Frage, weil sie nicht auf die Terz in der Musik verzichten wollte. "Diese - so hörte ich damals von Hindemith-Schülern - sei ein derartig abgebrauchtes Intervall, daß man sich bemühen solle, so wenig Terzen wie möglich zu verwenden. - Außerdem hat der Dreiklang für mich auch eine symbolische Bedeutung, nämlich die der göttlichen Dreieinigkeit." Schreker half ihr, auch die Horizontale der Musik zu meistern, und beflügelte ihre Phantasie, indem er ihr die Möglichkeiten der Klangentfaltung auf dem Gebiet der Instrumentation zeigte.

In diese Zeit fiel ihre erste Verbindung zum Rundfunk. Grete v. Zieritz schrieb mir dazu wörtlich: "Zum allerersten Kontakt zwischen mir und dem Rundfunk kam es, als Studenten der Meisterklasse aufgefordert wurden (von dem damals noch jungen Rundfunk), an Sendungen mitzuwirken. - Das Voxhaus in der Potsdamer Straße war die damalige Heimat des Rundfunks." Schon die ersten Programme wiesen Musik als wichtigstes Sendematerial aus. Da Orchestermusik mit Rücksicht auf die geringe technische Übertragungsqualität in Originalbesetzung nicht gesendet werden konnte, mußten Orchesterstücke kammermusikalisch bearbeitet werden, wozu man die Studenten der Komposition heranzog.

Zum ersten Mal erklang eine Komposition von Grete v. Zieritz 1936 im Deutschen Kurzwellensender, der, wie sie mir später schrieb, auch das gesamte Aufführungsmaterial herstellen ließ. Es handelte sich um das "Intermezzo diabolico" für großes Orchester (1932). Insgesamt wurden in den dreißiger Jahren fünf Werke von ihr im Rundfunk uraufgeführt. Von 1925 bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs schrieb sie außerdem mehrere Hörspielmusiken.(3) Solche

---

2) Franz Schreker (1878-1934), österreichischer Komponist, Direktor der Berliner Hochschule für Musik (1920-32) und wichtiger Opernkomponist seiner Zeit: "Der ferne Klang" (1912), "Die Gezeichneten" (1918), "Der Schatzgräber" (1920), "Irrelohe" (1924), "Der singende Teufel" (1928), "Der Schmied von Gent" (1932).

3) Nach Ausweis des Katalogs der österreichischen Nationalbibliothek in Wien sind von Grete Zieritz Hörspielmusiken zu folgen-

Aufgaben entsprachen sehr ihrem Wesen. "Ich bin ein dramatischer Mensch und hätte am liebsten Opern und Ballette geschrieben." Wie groß ihr Wunsch war, einmal einen Opernstoff zu vertonen, wird deutlich, wenn man erfährt, daß sie, vom jungen Tonfilm begeistert, fest davon überzeugt war, daß es Filmopern geben würde und zu diesem Zweck Textbücher verfaßt hat, die aber leider bei der UFA nur auf Verständnislosigkeit stießen. Dieser Wunsch, einmal einen Auftrag für eine Bühnenmusik zu erhalten, ist nie in Erfüllung gegangen.

Nach dem Krieg festigten sich die Kontakte zum Rundfunk. 1946 waren in einer Uraufführung des Berliner Senders ihre "Arabischen Gesänge" für Bariton und Klavier (1941-44) zu hören. Die Komponistin übernahm selbst den Klavierpart und Jaro Prohaska, Kammer Sänger der Berliner Oper, die Baritonpartie. Bis sie 1969 das Klavierspiel aufgab, um der kompositorischen Arbeit mehr Zeit widmen zu können, hat sie bei der Aufführung ihrer Werke sehr oft den Klavierpart selbst übernommen und ihn deshalb stets auf ihre eigenen virtuosen Fähigkeiten hin konzipiert. "Bei diesen Liedern kommt niemand auf den Gedanken, daß es sich um Stücke eines weiblichen Komponisten handeln könnte", bemerkte sie mit spitzbübischem Lächeln, als die Rede von den "Arabischen Gesängen" war und sie gewiß an den zweiten Titel "Liebeshymne" dachte, worin ein Kalif die intimsten Reize seiner Geliebten besingt. Den Vergleich ihrer Arbeiten mit denen männlicher Kollegen scheut Grete v. Zieritz in keiner Weise. Im Gegenteil, sie ist davon überzeugt, daß es nur einen Maßstab gibt, nämlich den der Qualität. Zwar ist sie Mitglied der GEDOK (= Gesellschaft deutsch-österreichischer Künstlerinnen), doch will sie von Komponistinnen-Verbänden, die, gekoppelt an die feministische Bewegung, Wettbewerbe und Konzerte veranstalten, um auf diese Weise Beachtung zu finden, nicht mehr viel wissen. Sie hat sich als Komponistin immer zwischen Männern behaupten müssen und auch behauptet. Beim Internationalen Musikfest in Frankfurt/Main 1939, an dem Komponisten aus 18 Nationen teilnahmen, war sie die einzige Frau, die eine Komposition zur Diskussion stellte. "Bei wirklichen Musikern habe ich immer Anerkennung gefunden, so z.B. bei Werner Egk(4), der mein 'Tripelkonzert' kannte und schätzte. Hingegen habe ich Zurücksetzung erfahren von Kollegen, zu deren künstlerischen Schwächen Neid und Mißgunst hinzukamen."

---

den Titeln überliefert: "Deutsche in aller Welt" (nach dem Text von Wolfgang Hoffmann-Harnisch; vermutlich 1937/38). Sprechstimme und Klavier. - "Blauer Dunst" (2. März 1936). Klavier und Sprechstimme. - Kamerad Pferd (ohne Jahreszahl). Sprechstimme und Klavier. - Seltsame Ehen (ohne Jahreszahl). Sprechstimme und Klavier.

- 4) Werner Egk (1901-1983), Kapellmeister der Berliner Staatsoper 1936-1940, Direktor der Hochschule für Musik Berlin 1950-1953; Opern: "Die Zaubergeige" (1935), "Peer Gynt" (1938), "Die Verlobung in San Domingo" (1963), "17 Tage und 4 Minuten" (1966), "Abraxas" (Ballett; 1948).

Auf meine Frage, wie es nach 1945 zu den Auftragskompositionen kam, findet Frau v. Zieritz dankbare Worte für die Hilfsbereitschaft des RIAS: "In der Zeit nach 1945 und auch noch bis in die sechziger Jahre hat sich der RIAS wirklich um die Berliner Künstler bemüht. Es ging mir wirtschaftlich damals sehr schlecht. Elsa Schiller, die damalige Leiterin der Musikabteilung, hat mir 1949 den ersten Kompositionsauftrag gegeben. So entstand die 'Serenata' für vier Holzbläser, Harfe, Schlagzeug und Streichorchester, Ur- sendung 1950. Ich erhielt die Auflage, ein Stück für vier Solisten im Charakter eines Kammerkonzerts zu komponieren." Kritiken fielen in den fünfziger Jahren, als die Zeitungen noch nicht zu ihrem heutigen volumen angeschwollen waren, ziemlich knapp aus. Zur Ur- sendung der "Serenata" schrieb die "Welt am Sonntag" Ausgabe Ber- lin, 20.1.1950:

Neu und aufgewärmt - der Rundfunk vergibt jetzt Aufträge an Komponisten. Das ist eine gute Absicht, die hoffentlich auch ihre guten Folgen haben wird. Der RIAS ließ in seiner "Orche- stermusik der Gegenwart" die auf solche Weise zustande gekomme- ne "Serenata" von Grete von Zieritz spielen. Ernst zu nehmende Komponistinnen sind selten. Grete von Zieritz gehört zu ihnen. Sie hat das technische Rüstzeug dafür, und - die Hauptsache - sie hat Einfälle.

Im Berliner "Tagesspiegel" hieß es am 27.1.1950:

Der Kritiker am Radio - Zu referieren bleibt über die Urauffüh- rung ... der farbigen "Serenata" für vier Holzbläser, Harfe, Schlagzeug und Streicher von Grete von Zieritz, eines von RIAS in Auftrag gegebenen Werkes der satztüchtigen Komponistin.

Leider existiert die Aufnahme heute nicht mehr. Meine Recherchen beim RIAS haben ergeben, daß sie ca. 1970 gelöscht worden ist. Nach den Gründen befragt, teilte mir der RIAS sinngemäß folgendes mit(5): Auf Dauer werden nur etwa 20 Prozent der Produktion archi- viert. Möglicherweise wäre die Löschung nicht erfolgt, wenn damals der Kriterienkatalog der ARD schon vorgelegen hätte, zumal es nur dieses eine Tondokument von dieser Komposition gab. Vorgegangen wurde in etwa nach folgenden Prinzip: Was 12 Jahre nicht mehr ins Programm gesetzt worden war, wurde gelöscht. Die "Löschhöhe" lag und liegt bei den Redaktionen; der Programmdirektor zeichnet gegen. Heute jedoch hat die Archivleitung die letzte Entscheidung (Vetorecht). Aber auch damals schon wurden Aufnahmen, die das Deutsche Rundfunkarchiv in seine Nachweiskartei aufnahm, also für dokumentationswürdig hielt, vor der Löschung geschützt.

"Den Auftrag für das Tripelkonzert für Flöte, Klarinette, Fagott und großes Orchester", erzählte sie weiter, "erhielt ich 1950 ebenfalls von Frau Else Schiller. Sie hatte den Wunsch geäußert, daß ich ein symphonisches Werk von 40 Minuten Dauer schreiben sollte; es hätte auch eine Symphonie sein können." Diesem Stück ist eine Einleitung vorangestellt, die Einblick in die Art und Weise gibt, wie ihre Kompositionen aufgebaut sind: Eine Savoyarde hat einem Schaubudenbesitzer drei Puppen entwendet, symbolisiert in dieser Musik durch die Soloinstrumente (Flöte, Klarinette,

---

5) Brief des RIAS (Archivleitung) vom 15.12.87.

Fagott). Als er auf einem abgelegenen italienischen Jahrmarkt versucht, die Puppen vorzuführen, verweigern sie sich ihm. Nur ihrem Meister gehorchen sie, er allein kennt das Geheimnis ihres Mechanismus. Dem rechtmäßigen Besitzer gelingt es, den Dieb zu stellen. Als es zum Kampf kommt, unterliegt der Savoyarde.

Das Tripelkonzert - eines ihrer wichtigsten Werke - stand bis zu seiner Ursendung am 4. November 1979 - eine konzertante Uraufführung fand anschließend 1970 in Osnabrück statt - unter keinem günstigen Stern. Die im DRA-Katalog ausgedruckte Jahreszahl 1953 für die Ursendung ist meiner Nachforschung zufolge falsch. Kürzlich schilderte Grete v. Zieritz in einem Interview(6), in welchem jämmerlichem körperlichem Zustand, hervorgerufen durch bitterste Hungersnot, sie sich befand, als sie das Tripelkonzert komponierte. Etwa ein halbes Jahr hat sie an dieser Komposition gearbeitet. Es entstand zunächst das Bleistiftautograph, später die Originalpartitur mit Tinte, die sie 1972 der Berliner Musikabteilung der Staatsbibliothek in der Stiftung Preußischer Kulturbesitz als Geschenk übergeben hat. Das Honorar für das Tripelkonzert betrug nach ihren Angaben 2.000 Westmark. Sie war noch immer stolz darauf, ausschließlich Westmark bekommen zu haben, obwohl damals die Auszahlung in West- und Ostmark zu gleichen Teilen die allgemeine Regel war. Wie sie freimütig erklärte, konnte sie von diesem Geld etwa 3-4 Monate leben.

Wie es zu der langen Verzögerung bis zur Ursendung 1969 gekommen ist, war nicht eindeutig zu klären, doch erscheinen mir mehrere Gründe denkbar, auch eine Kombination dieser Gründe. Zum einen leitete seit 1948 Ferenc Fricsay(7) das Berliner Radio-Symphonie-Orchester und war als Halb-Ungar vermutlich - und das bestätigte mir auch Grete v. Zieritz - zunächst mehr daran interessiert, nach den langen Jahren der künstlerischen Unterdrückung durch die nationalsozialistische Herrschaft endlich Bela Bartok bekanntzumachen. Zum anderen ging die Tendenz dahin, vor allem durch den Rundfunk die ebenfalls lange auf Eis gelegene "Neue Musik" zu verbreiten und dem Publikum nahezubringen. Dabei spielte H.H. Stuckenschmidt(8) als Schlüsselfigur eine wichtige Rolle, indem er in seinen musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen und Vorträgen die "Neue Musik" erläuterte und propagierte und so dem damals sehr irritierten Hörer schmackhaft zu machen versuchte. Gemeint war damit die serielle Musik, ausgehend von Arnold Schönberg. Grete v. Zieritz selbst hat in ihrer Musik die Tonalität nie aufgegeben, höchstens - aber erst in späteren Jahren - als Mittel zur Ausdruckssteigerung Ausflüge in serielle Bereiche unternommen. Mir

---

6) mit Ursula Stürzbecher, Januar 1987; abgedruckt in "Komponistinnen in Berlin".

7) Ferenc Fricsay (1914-1963), ungar.-österr. Dirigent, u.a. Schüler von Zoltan Kodály. 1948-1954 und seit 1960 Chefdirigent des RSO Berlin.

8) Hans Heinz Stuckenschmidt, geb. 1901, Musikkritiker und Musikwissenschaftler, Prof. für Musikgeschichte an der TU Berlin, Schriften zur "Neuen Musik", u.a. "A. Schönberg" (1951), "Schöpfer der Neuen Musik" (1958).

gegenüber brachte sie deutlich zum Ausdruck, wie ganz unmöglich für sie der Standpunkt sei, den Stuckenschmidt damals einnahm. "Ich bin selbst in diese Vorträge gegangen, in denen er sagte: Wer Hörschwierigkeiten hat, der muß eben daran arbeiten, sich diese Hörschwierigkeiten abzugewöhnen." Stuckenschmidt selbst schrieb 1947 in einem Zeitungsartikel(9): "Alle Mißverständnisse um Wesen und Sinn der Künste entstehen aus dem völlig ungerechtfertigten Wunsch, das Kunstwerk voraussetzungslos genießen zu können ... Das Komfortbedürfnis der modernen Zivilisation ist die eigentliche Ursache unserer Kunstfremdheit." Grete v. Zieritz: "Selbst Hindemith wurde nach 1945 verdrängt, weil er die Sackgasse erkannt hatte, in die die Musik lief, und dies auch öffentlich kundgetan hat und sich der seriellen Kompositionsweise entgegenstellte." Der Kreis um Schönberg und damit die Verfechter der "Neuen Musik", so fügte sie hinzu, "waren so bestimmend und einflußreich, daß, wer nicht seriell schrieb, überhaupt nicht wert war aufgeführt zu werden, schon gar nicht im Rundfunk. Lange Jahre galt nur das Experiment. ... Aber in seinen letzten Lebensjahren hat auch Schönberg wieder tonal komponiert."

Schließlich kommt noch hinzu, daß die Komponisten, die im "Dritten Reich" aufgeführt und gesendet wurden - und dazu gehörte auch sie - in den ersten Jahren danach wenig Chancen hatten. So lagen die Dinge, und es ist leicht vorstellbar, daß Frau Schiller immer wieder die Partitur des "Tripelkonzerts" Herrn Fricsay auf das Dirigentenpult legte, dieser sie aber nicht dirigieren wollte oder konnte, aus welchen Gründen auch immer. Erst als das Bleistiftautograph dieses Konzerts 1967 in Wien anlässlich einer Ausstellung "Schätze und Kostbarkeiten der 2. Österreichischen Republik" neben Autographen von Debussy und Hindemith in derselben Vitrine lag, erinnerte sich der RIAS seines Auftrags, und es kam zu einer Studioproduktion mit dem Radio-Symphonie-Orchester unter Leitung von Anton Rickenbacher, die am 4. November 1969 um 23.35 Uhr auf RIAS I gesendet wurde.(10)

Ausgehend von der Spätromantik hat Grete v. Zieritz eine über diese hinausweisende Tonsprache entwickelt, die zwar tonal gebunden, aber modulatorisch vagierend, von packender Rhythmik, spannungsgeladener Dramatik und lyrischer Klangsinnlichkeit ist - und stellenweise später auch Elemente serieller Musik enthält. "Wenn ich die Dodekaphonie streife, so streiche ich trotzdem die Musik im traditionellen Sinn nicht ab ... Ich setze alle uns heute zur Verfügung stehenden Techniken jeweils dort ein, wo es die Diktion des Stückes zwingend erfordert."(11)

Sie versteht sich als zeitgenössische Komponistin, auch wenn sie sich strikt gegen experimentelle Musik wendet, die die Grundlagen verläßt und das Handwerk verleugnet. So ist es selbstverständlich,

---

9) "Ästhetik des Schrecks" in: "Die Neue Zeitung" v. 1.9.1947.

10) RIAS Pressedienst Nov. 1969.

11) U. Stürzbecher: Werkstattgespräche mit Komponisten.

daß sie ihre Kompositionen traditionell notiert, auch weil sie der Meinung ist, daß Musik, die nicht exakt fixiert werden kann, der Willkür reproduzierender Künstler preisgegeben ist.

In dem schon zitierten Interview sagte Grete v. Zieritz über die Entstehung ihrer Kompositionen: "Mir stellt sich immer wieder die Aufgabe, das innere Hören mit dem Bild in Einklang zu bringen, das ich von einem Stück habe. Denn in sehr vielen Fällen ist für meine Musikproduktion eine Vision, ein Bild ausschlaggebend ... Denn auch ich muß sehen, aber dann höre ist." Dabei ist wichtig zu wissen, daß sie nicht versucht, z.B. in einer Landschaft gesehene Objekte in Musik umzusetzen. Sie will seelische Zustände, die sie erlebt, hervorgerufen durch die von ihr zueinander in Beziehung gesetzte Objekte, musikalisch hörbar machen. Der Hörer, der somit einen fremden seelischen Zustand, ausgedrückt durch musikalische Spannungen, wahrnimmt, soll diese fremde Erregung als eigenes Erlebnis erfahren. So fordert sie auch vom Interpreten - zur Unterstützung dieses Prozesses -, daß er "instrumentaler" Schauspieler sei. Sie möchte in konzentriertester Form eine persönliche und doch auch eine allgemeingültige Aussage machen.

Obwohl sie vielen ihrer Kompositionen eine Einleitung verbaler Art vorausschickt und im Rundfunk ihre Musik selbst kommentierend durch die Sendungen geführt hat, will sie ihre Werke nicht als Programmmusik verstanden wissen. "Ich stelle mit den Mitteln der Musik seelische Situationen dar, ich male keine Bilder." Gedacht sind ihre Kommentare als Mittel, den Abstand zwischen Komponist und Publikum zu überbrücken, ihm eine Art von Plauderei aus der Werkstatt zu liefern, falls es diese als Hilfestellung nötig hat.

Im "Quintett" für Trompete, Tenorposaune, zwei Klaviere und Schlagzeug (1959), einer Auftragskomposition für den Sender Freies Berlin, nutzte sie nicht zum ersten Mal die grenzüberschreitenden Möglichkeiten des Mediums Musik. Gewünscht wurde ein Kammermusikstück, bei dem ihr für die Besetzung die freie Entscheidung überlassen war. Sie nannte diese Komposition ein "musikpolitisches Zeitstück mit grellen Kontrasten", und es klang überzeugend, als sie sagte: "Hier war es zwingend, die Zwölf-Ton-Technik anzuwenden."

"Dieses Stück ist ein Rückblick, nachdem zwei Weltkriege ihre Spuren hinterlassen hatten, was sich gewissermaßen schon an den Satzüberschriften ablesen läßt: 'Positionen', 'Marsch seit 1914' und 'Palaver'." "Schon in jungen Jahren haben mich die politischen Ereignisse stark beschäftigt. Politik war in meinem Elternhaus - mein Vater war Berufsoffizier - ein vorrangiges Gesprächsthema, und so war es nicht verwunderlich, daß ich bereits im Alter von 17 Jahren die Phantasie-Sonate mit dem Titel '1914' für Violine und Klavier komponiert habe." Seit Beginn der achtziger Jahre intensivierte sich ihre kompositorische Beschäftigung mit dem Zeitgeschehen. So thematisierte bereits der "Waldspaziergang" (1983) für Klarinette solo die Völkerverständigung.(12)

---

12) 1983 in Genf geführte sowjetisch-amerikanische Verhandlungen

Noch deutlicher wird der Wunsch, auf ihre Weise zum Frieden in der Welt beizutragen, in den "Kassandra-Rufen" (1986). Dieses Werk entstand als Kompositionsauftrag des SFB und ist ein Kammermusik-Zyklus für acht Soloinstrumente und Nonett nach 10 Bildern des Malers Christoph Nies. In der Reihe "Musikforum-Live" erfolgte im Herbst 1986 die Uraufführung, vom Auftraggeber als multimediales Ereignis veranstaltet und übertragen auf SFB 3. Klar erkannte die Komponistin, das stellte sich während unseres Gesprächs heraus, daß dadurch eine doppelte Gelegenheit geboten war, ihren persönlichen Beitrag für den Weltfrieden leisten zu können. Das Echo auf diese Veranstaltung war enorm groß und wurde auch in der DDR und der UdSSR vernommen, so daß noch in diesem Jahr eine Ballettfassung der "Kassandra-Rufe" in Dresden auf dem Programm stehen wird; auch der Komponistenverband der UdSSR sieht Aufführungen in Leningrad und Moskau vor.

Bei der SFB-Aufführung wurden zunächst die Werke des Malers farbig reproduziert über Projektor vorgestellt, zusammen mit den verbalen Kommentaren der Komponistin, die vor der musikalischen Arbeit zu den einzelnen, zyklisch geordneten Bildern konzipiert worden waren. Diese Kommentare, von ihr selbst gesprochen, mußten dem Rundfunkhörer das visuelle Erlebnis ersetzen, was dank ihrer farbigen, bildhaften Sprache auch gelang. Anschließend erklang die Musik, ausgeführt von Mitgliedern der Orchester-Akademie des Berliner Philharmonischen Orchesters. Das Werk ist - wie das weitere Gespräch ergab - auch im Sinne von Grete v. Zieritz Programmmusik, weil die Bilder nicht ihrer eigenen Phantasie entstammen und außerdem als Realität existieren. Erweitert wurde die Multimedialität noch insofern, als im Anschluß an die musikalische Veranstaltung eine Ausstellung die Originalwerke des Malers zusammen mit einem Bildband zeigte, der Noten, Texte und Bilder des Projekts enthielt.

Grete v. Zieritz hatte dieser Komposition 1968 ihre "Kosmische Wanderung", sozusagen als Vorläuferin, vorausgeschickt. Hier klingt bereits im Titel des ersten Chores: "Ein Wanderer ging durch die Zeit des Atoms" (13) ihre Absicht an, "Zeitgeist" in Musik umzusetzen. Das Werk, bestehend aus sieben Chören für gemischten Chor a cappella mit Pauken und Schlagzeug, erlebte seine Ursendung 1979 im Bayerischen Rundfunk.

Auf meine Frage nach der Vorbereitung einer Produktion erklärte sie, zur Zusammenarbeit mit dem Orchester, also dem Dirigenten und den Solisten, komme es immer erst kurz vor Aufnahmebeginn. Dabei werde die Partitur durchgesprochen, mitunter von ihr ein inhaltlicher Hinweis gegeben oder auch klangtechnische Probleme diskutiert. Aus dieser Zusammenarbeit ergaben sich freundschaftliche Kontakte insbesondere zu den Holzbläser-Solisten des RSO, deren hohes künstlerisches Niveau sie immer wieder begeistert und zu zahlreichen Solostücken für die verschiedenen Holzblasinstrumente

---

zum Zwecke der Abrüstung.

13) Text aus "Jugoslawische Lyrik der Gegenwart", herausgegeben v. Herbert Gottschalk, Sigbert Mohn Verlag 1964.

inspiriert hat. So komponierte sie für Karl-Bernhard Sebon das Flötenkonzert für vier Flöten 1970, gespielt von einem einzigen Solisten und dem Orchester. Das Werk wurde 1975 vom Bayerischen Rundfunk gesendet. "Der Einfall zu diesem Stück kam mir, als sich Karl-Bernhard Sebon eine Baßflöte angeschafft hatte. Vom ersten Augenblick an war ich von diesem Klang fasziniert. Sie ist jedoch sehr leise, und man muß vorsichtig instrumentieren, um sie nicht zuzudecken. Auf keinen Fall wollte ich in der Aufnahme die Baßflöte wie sonst üblich elektronisch verstärken lassen. Die düstere, unheimliche Wirkung wäre verloren gegangen, denn auch in diesem Stück diente mir ein politisches Bild als Vorlage. Im 'Largo funebre' setzte ich die Baßflöte wegen dieser eigenartigen Klangfarbe mit einer mehrmals wiederkehrenden, sehr traurigen Melodie ein. Sie symbolisiert die Berliner Mauer. Dieser Hinweis findet sich sonst nirgendwo, ich gab ihn während der Probenarbeiten nur dem Flötisten."

Grete v. Zieritz ist eine vielseitige Musikerin. Im Laufe der Jahre erhielt sie vom Rundfunk auch einige kleinere Aufträge für die Unterhaltungsbranche, die sie aus finanziellen Gründen annehmen mußte, aber lieber unter fremdem Namen veröffentlichte. Dabei benutzte sie aber kein männliches Pseudonym, sondern den weiblichen ungarischen Vornamen "Hajnal", was soviel wie "Morgenröte" bedeutet. So schrieb sie für ein bekanntes Ensemble der fünfziger Jahre(14) eine Suite mit dem Titel "Der Zigeunerwagen", ein Stück "gehobene" Unterhaltungsmusik, in der sie sich den Spaß gönnte, "einmal ganz populäre Zigeunermusik mit allen Schluchzern und rhythmischen Schleifern zu schreiben".(15)

Nein, für den "Elfenbeinturm" schreibt Grete v. Zieritz nicht. Sie will, daß ihre musikalische Botschaft gehört und verstanden wird. Die Festlegung auf eine bestimmte Kompositionstechnik, die Unterwerfung unter ein musikalisches Modediktat, die "Beobachtung" des Marktes, solche Zumutungen lehnt sie ab. Das sagt sie heute. Es war aber auch schon 1930 ihr Standpunkt. "1930 hatte ich einen Kompositionsabend in Königsberg. Damals sagte mir Dr. Erwin Kroll, der Musikwissenschaftler: Wenn Sie nicht schreiben wie Hindemith, kommen Sie nie auf den Markt. und ich habe geantwortet: Dann komme ich eben nicht auf den Markt."

Kraftvoll, individualistisch geht sie unbeirrt ihren Weg. Freiheit ist das Geheimnis ihrer Persönlichkeit, Ehrlichkeit sich selbst gegenüber und auch gegenüber dem Hörer ihr Gebot: "In der Komposition muß jede Note beweisbar notwendig sein." Vergleicht man heute ihren Standpunkt als Komponistin mit dem anderer Komponisten, die, wie z.B. der Pole Penderecki(16), den Rückweg in die Tonalität angetreten haben, so kann sie diesen zurufen - wie in der Fabel der Igel dem Hasen: "Ich bün alhier".(17)

---

14) Kiermeyer-Ensemble.

15) U. Stürzbecher: Werkstattgespräche mit Komponisten.

16) Krzysztof Penderecki, geb. 1933; wichtigste Werke: "Emanation" (1959), "Lukaspassion" (1966), "Die Teufel von Loudon" (1969).

17) "Der Hase und der Igel", Fabel der Gebr. Grimm.



Z.Zt. ist sie damit beschäftigt, weiterhin ihren Nachlaß zu ordnen, um ihn vollständig nach Wien in die Österreichische Nationalbibliothek überführen zu können. Gleichzeitig bereitet sie sich auf ihre Reise nach Moskau vor, um ihren "Kassandra-Rufen" zu folgen. Nächstes Jahr, am 10. März, wird G.v.Z. 90 Jahre alt.

#### Kompositionen von Grete von Zieritz im Rundfunk

Ursendungen lt. handschriftlichem Verzeichnis der Komponistin. Das Tondokument ist nicht im DRA archiviert. Ist der Vermerk "Ur-Sdg." unterstrichen, handelt es sich um eine Ursendung, deren Tondokument dem DRA vorliegt. Alle anderen Titel sind spätere Produktionen, die lt. Nachweiskartei des DRA archiviert sind.

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
Intermezzo diabolico f. gr. Orchester	1932	1936 Ur-Sdg.	Deutscher Kurz-Wel-sender	Dirigent: Werner Richter-Reichhelm
Fiebergesichte (Hamsun), 6 Lieder f. Alt und Klavier	1933	1936 Ur-Sdg.	DKS Berlin	Ludmilla Schirmer, Alt G.v. Zieritz, Klavier
Fünf Gesänge (Nietzsche) f. 4 Singstimmen u. Klavier	1935	1937 Ur-Sdg.	DKS Berlin	Bianca Fischer, Koloratursopran Margarete Vogt-Gebhardt, Sopran Margarete Roll, Alt Clara Maria Elshorst, Kontraalt G.v. Zieritz, Klavier
Musik der Pferde Orchestersuite	1937	1937 Ur-Sdg.	DKS Berlin	Orchester des DKS, Dirigent: Eugen Sonntag
Suite in 4 Sätzen f. Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott u. Klavier	1937	1938 Ur-Sdg.	DKS Berlin	Hans Frenz, Flöte Willy Mayer, Oboe Albert Nagel, Klarinette Otto Brandt, Fagott G.v. Zieritz, Klavier

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
8 "Arabische Gesänge" f. Bariton u. Klavier	1941-44	1946 Ur-Sdg.	Berlin Langwelle	Jaro Prohaska, Bariton G.v. Zieritz, Klavier
Lieder aus: Sechs Balladen - "Rattenfänger", "Ulenspiegel", "Robinson" u. "Münchhausen"	1946	1947	SFB	Jaro Prohaska, Bariton G.v. Zieritz, Klavier
Suite f. 4 Bläser u. Klavier	1937/38	1948	RIAS	Hans Frenz, Flöte Gerhard Schnaase, Oboe Heinrich Geuser, Klarinette Willy Fugmann, Fagott G.v. Zieritz, Klavier
5 Sonette d. Louise Labé für Sopran und Klavier	1942	1950 Ur-Sdg.	NWDR Köln	Ursula Sybille Fuchs, Sopran Hans Richter-Haaser, Klavier
6 Dämonentänze aus dem Chinesischen Gespensterbuch f. Klavier	1948	1950 Ur-Sdg.	NWDR Berlin	G.v. Zieritz, Klavier
Serenata f. 4 Holzbläser, Harfe, Schlagzeug u. Streichorchester (Kompositionsauftrag)	1949	1950 Ur-Sdg.	RIAS Berlin	RIAS-Kammerorchester, Dirigent: Karl Ristenpart
Le violon de la mort, dances macabres f. Violine u. Klavier (Umarb. f. Orchester)	1952 1956/57	1952 Ur-Sdg. 1952 (Neuaufnahme 1986)	NWDR Berlin SFB	Bernhard Lessmann, Violine G.v. Zieritz, Klavier
Lieder: 5 Sonette der Louise Labé f. Sopran u. Klavier	1942	1954	SFB	Maria Reith, Sopran G.v. Zieritz, Klavier

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
Suite f. Altflöte in G und Klavier	1952	1954 (RIAS-Archiv) 1955	RIAS SFB	Hans Frenz, Altflöte G.v. Zieritz, Klavier
Verurteilter Zigeuner, Szene f. Violine u. Klavier	1956	1956 Ur-Sdg.	SFB	Heidi Gigler, Violine G.v. Zieritz, Klavier
Musik der Pferde, Orchestersuite	1937	1956	BR	Fränkisches Landesorchester Dirigent: Leo Eysoldt
Zigeunermusik f. Sopran, Flöte, Violine u. Klavier	1955	1956	SFB Berlin	Maria Corelli, Sopran Hans Frenz, Flöte Bernhard Lessmann, Violine G.v. Zieritz, Klavier
Trio f. Klarinette, Horn u. Klavier	1955	1956	RIAS	Heinrich Geuser, Klarinette Kurt Blank, Horn G.v. Zieritz, Klavier
aus Sonate f. Klavier -Adagio-	1928	1956	SDR	G.v. Zieritz, Klavier
Präludium u. Fuge f. Klavier c-moll	1924	1956	SDR	G.v. Zieritz, Klavier
Aus: sechs "Dämonentänze aus dem Chinesischen Gespensterbuch" f. Klavier - "Mönch", "Minister", "Hexe"	1948	1956	SDR	G.v. Zieritz, Klavier
Bilder vom Jahrmarkt f. Solo- flöte u. Orchester	1936	1957 <u>Ur-Sdg.</u>	SFB	Heinz Hoefs, Flöte Radio-Symphonie-Orchester Berlin Dirigent: Gerhard Becker

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
Variationen über Signale u. Märsche der alten k.u.k. Österr.-Ungar.-Monarchie f. Horn u. Klavier	1956	1957 Ur-Sdg.	RIAS	Kurt Blank, Horn G.v. Zieritz, Klavier
Vier Klavierstücke	1959	1959 Ur-Sdg.	SFB	G.v. Zieritz, Klavier
Quintett f. Trompete, Tenorposaune, zwei Klaviere u. Schlagzeug (Kompositionsauftrag)	1959	1960 <u>Ur-Sdg.</u>	SFB	Hans-Gerhard Jentsch, Trompete Hans-Achim Stollhoff, Tenorposaune Horst Göbel, 1. Klavier Rolf Kuhnert, 2. Klavier Gerassimos Avgerinos, Schlagzeug
Musik f. Klarinette in B. u. Klavier	1957	1960	RIAS	Heinrich Geuser, Klarinette G.v. Zieritz, Klavier
Lieder: 6 Serbische Volkslieder	o.J.	1960	RIAS	Josephine Varga, Alt Alfred Malscek, Violine Mirko Dorner, Violoncello G.v. Zieritz, Klavier
Lieder: 6 Kroatische Volkslieder	o.J.	1961	RIAS	Josephine Varga, Alt Rudolf Schulz, Violine Walter Lutz, Violoncello G.v. Zieritz, Klavier
Lieder: "Der letzte Weg", 8 Gesänge f.e. dramatische Altstimme und Klavier	1950	1962	SFB	Margot Volkhardt, Alt G.v. Zieritz, Klavier

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
Le violon de la mort f. Violine und Klavier	1952	1962	RIAS	Helmut Zernick, Violine Anneliese Schier-Tiessen, Klavier
Variationen über Signale u. Mär- sche d. alten Österr.-Ungar. K.u.K.-Monarchie f. Horn und Klavier	1956	1963	BR	Kurt Richter, Horn G.v. Zieritz, Klavier
Fünf Klavier- stücke	1963	1963 Ur-Sdg. 1964	NDR RIAS	G.v. Zieritz, Klavier
Bokelberger Suite f. Flöte u. Klavier	1933	1963	NDR	Otto Gerhard, Flöte G.v. Zieritz, Klavier
Divertimento f. 12 Solisten oder Kammerorchester	1962	1964 Ur-Sdg.	RIAS	Radio-Symphonie- Orchester Dirigent: Robert Heger
Serenade f. Flö- te, Oboe, Klari- nette, Fagott u. Horn	1964-65	1967 Ur-Sdg.	SFB	Sebon-Quintett
aus: "Le violon de la mort" f. Violine u. Klavier - Lamenta- tion -	1952	1967	SFB	Helga Schon, Vio- line Felix Schröder, Klavier
Sizilianische Rhapsodie, Kon- zertstück f. Violine u. Or- chester	1965	1967 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Koji Toyoda, Vio- line Radio-Symphonie- Orchester Dirigent: Heinz Finger
Sextett f. Fa- gott u. Streich- quintett	1965	1968 Ur-Sdg.	SFB	Hans Lemke, Fagott Silzer-Quartett Akira Akahoshi, Kontrabaß

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
Serenade f. Bläserquintett	1964-65	1968	BR	Karl Bobzien, Flöte Kurt Kalmus, Oboe Gerd Starke, Klarinette Kurt Richter, Horn Karl Kolbinger, Fagott
Tripelkonzert f. Flöte, Klarinette, Fagott und gr. Orchester (Kompositionsauftrag)	1950	1969 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Karl-Bernhard Sebon, Flöte Jörg Fadler, Klarinette RSO Berlin Dirigent: Karl-Anton Rickenbacher
Triptychon in einem Satz f. einen Bläser a. d. Flöte, Altflöte in G u. d. Piccoloflöte	1968	1969 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Karl-Bernhard Sebon, Flöte
4 Alt-Aztekische Gesänge f. 8-stimmigen Chor a cappella und Sprecher	1966	1970 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	RIAS-Kammerchor Dirigent: Günther Arendt Sprecher: Rolf Marnitz
Le violon de la mort, dances macabres, duo concertante f. Violine, Klavier u. Orchester	1956/57	1971 <u>Ur-Sdg.</u>	BR	Fritz Sonnleitner, Violine Herbert Spitzenberger, Klavier Münchener Philharmoniker Dirigent: Jan Koetsier
5 Portugiesisch-Spanische Gesänge f. 8-stimmigen, gem. Chor a cappella - daraus: "Ode" und "Das Meer"	1966	1972 <u>Ur-Sdg.</u>	NDR	NRD Kammerchor Dirigent: Helmut Franz
5 Aphorismen f. Violine und Violoncello	1971	1972 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Helga Schon, Violine Georgi Petkov, Violoncello

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
Quartett f. Sopran, Oboe, Klarinette u. Harfe	1972	1972	RIAS	Virginia Manu, Sopran Günter Zorn, Oboe Hans Hartmann, Klarinette Mariana Schmidt, Harfe
Le roi a fait battre tambour, Monodrama f. Oboe d'amore	1973	1973 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Günther Passin, Oboe d'amore
5 Portugiesisch-Spanische Gesänge f. 8-stimmigen, gem. Chor a cappella (Gesamtaufn.)	1966	1974 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	RIAS-Kammerchor Dirigent: Uwe Gronostay
Quintett f. Klarinette, Violine, Bratsche, Violoncello, Klavier und Schlagzeug	1973	1974 <u>Ur-Sdg.</u>	SFB	Stephan Korady, Klarinette Mircea Oprescu, Violine Valerin Pitulac, Bratsche Marianne Knautz, Violoncello Constantin Janescuvavu, Schlagzeug
Cascade f. Solotrompete in B	1975	1975 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Carole Dawn Reinhart, Trompete
Berliner Psalm f. eine dramatische Singstimme, Klarinette und Klavier	1974	1975 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Brigitte Ganady, Mezzosopran Hans Hartmann, Klarinette Gerhardt Blum, Klavier
Konzert f. 4 Flöten f. einen Spieler u. gr. Orchester	1970	1975	BR	Karl-Bernhard Sebon, Flöte Symphonie-Orchester des BR Dirigent: Rudolf Alberth

<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
7 Gesänge auf Dichtungen moderner Negerlyrik f. 8-stimmigen gem. Chor a cappella	1966	1975	BR	Chor des BR Dirigent: Josef Schmidhuber
4 Alt-Aztekische Gesänge - daraus: "Blumengesang"	1966	1975	NDR	Chor des NDR Dirigent: Fred Rensch
Arabeske und Aria f. Englischhorn u. Klavier	1976	1976 <u>Ur-Sdg.</u>	SFB	(nicht benannt)
Lieder zum Mond f. Koloratur Sopran, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott	1974	1977 <u>Ur-Sdg.</u>	SFB	(nicht benannt)
Konzert f. zwei Trompeten in B und gr. Orchester	1975	1977 <u>Ur-Sdg.</u>	SFB	(nicht benannt)
Suite f. Solo-Bratsche	1976	1979 <u>Ur-Sdg.</u>	RIAS	Claude Lelong, Bratsche
Kosmische Wanderung, sieben Chöre f. gem. Chor a cappella mit Pauken u. Schlagzeug	1968	1979 <u>Ur-Sdg.</u>	BR	Chor des BR, ein Schlagzeugensemble Dirigent: Gustav Sjökvist
"Die Mücken" f. mehrst. gem. Chor a cappella	o.J.	1979	RIAS	RIAS-Kammerchor Dirigent: Uwe Gronostay
"Berglied" f. mehrst. gem. Chor a cappella	1962	1979	RIAS	RIAS-Kammerchor Dirigent: Uwe Gronostay
"Das Starenlied" f. mehrst. gem. Chor a cappella	o.J.	1979	RIAS	RIAS-Kammerchor Dirigent: Uwe Gronostay



<u>Titel</u>	<u>Entstehung</u>	<u>Aufnahme</u>	<u>Sender</u>	<u>Ausführende</u>
Kapriolen f. Oboe, Klarinette und Fagott	1977	1981	RIAS	Berliner Bläser- Trio: Günther Passin, Oboe Hans Hartmann, Klarinette Hans Lemke, Fagott
Concertino f. Klarinette, Horn, Fagott und Streichquintett	1982	1985	SFB	Philharmonisches Oktett, Berlin: Karl Leister, Kla- rinette Gerd Seidert, Horn Hans Lemke, Fagott Leon Spierer, Vio- line Rainer Mehne, Vio- line Neithart Resa, Viola Peter Steiner, Violoncello Rainer Zepperitz, Kontrabaß
Kassandra-Rufe f. 8 Solisten u. Nonett nach 10 Bildern des Maler Christoph Nies (Kompositions- auftrag)	1986	1986 <u>Ur-Sdg.</u>	SFB	Mitglieder der Or- chester-Akademie des Berliner Phil- harmonischen Or- chesters Dirigent: Horst Göbel

## BIBLIOGRAPHIE

### Rundfunkbezogene Hochschulschriften aus kommunikationswissenschaftlichen Fachinstituten

Institut für Kommunikationswissenschaften der Georg-August-Universität, Abt. Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Nikolausberger Weg 5c, 3400 Göttingen

Sommersemester 1985 - Sommersemester 1987

### Diplomarbeiten

Martina Schmitz/Frank Schwarz: Emigration und Remigration von deutschsprachigen Filmschaffenden zur Zeit des Nationalsozialismus in bezug auf das Asylland USA. Dipl. Sow. 1985

Martin Steinhoff: Die Rundfunkpolitik der SPD seit dem "Fernseh-Urteil" von 1961. Unter besonderer Berücksichtigung der Auseinandersetzung um den Staatsvertrag zur Neuordnung des Rundfunkwesens. Dipl. Sow. 1985

Marion Försching: Die kommunikationspolitische Berichterstattung des "Spiegel" über die "Neuen Elektronischen Medien" seit 1983. Dipl. Sow. 1985

Reiner Kalkowski: Massenkommunikation als Konfliktfeld der Nord-Süd-Beziehungen. Zur Rolle von Medien, Nachrichtenagenturen und Journalisten (Korrespondenten) im wechselseitigen Verhältnis von Industrie- und Entwicklungsländern. Dipl. Sow. 1985

Ralf-Rüdiger Lutze: Filmförderung durch den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in der Bundesrepublik Deutschland. Zur medienpolitischen Bedeutung der Film-Fernseh-Abkommen. Dipl. Sow. 1986

Axel Artmann: Entwicklung, Stand und Perspektiven des Verkehrsfunks in der Bundesrepublik Deutschland anhand ausgewählter Beispiele. Dipl. Sow. 1986

Regina Hornecker: Auswirkungen von Gewaltdarstellungen im Fernsehen auf das Sozialverhalten von Kindern. Ein Literaturbericht. Dipl. Sow. 1986

Jürgen Hinrichs: Die Rundfunkpolitik der Bundesländer seit dem Niedersächsischen Landesrundfunkgesetz im Vergleich. Dipl. Sow. 1986

Andreas Tegge: Kooperation oder Wettbewerb? Aktuelle Tendenzen in der internationalen Telekommunikationspolitik. Das Beispiel INTEL-SAT. Dipl. Sow. 1986

Bärbel Kistner: Zur Funktion der Photographie als Ideologieträger in Deutschland zwischen den beiden Weltkriegen. Dipl. Sow. 1986

Andreas Goerke: Die Darstellung der Situation von Filmschaffenden im Dritten Reich in der Reihe "Laterna Teutonica". Dipl. Sow. 1987

Martina Schmitz

Zeitschriftenlese 46 (1.1. - 31. 3.1988 und Nachträge)

- Barlow, William: Community radio in the US: the struggle for a democratic medium, in: Media, culture and society. Vol. 10. 1988. Nr. 1. S. 81-105.
- Baumann, Winfried: Radio Pyongyang - In fünf Jahren nichts gelernt, in: Radiowelt. Jg. 5. 1988. Nr. 2. S. 35, 37.  
Über das deutschsprachige Programm des nordkoreanischen Auslandsdienstes Radio Pyongyang (seit 1983).
- Biocca, Frank A.: The Pursuit of sound: radio, perception and utopia in the early twentieth century, in: Media, culture and society. Vol. 10. 1988. Nr. 1. S. 61-79.  
Zur Bedeutung des Radios für die Entwicklung der Musik und neuer Musikformen.
- Bösch, Martin: Im Blickpunkt: Ägypten, in: Weltweit hören. 1988. Nr. 3. S. 9-12.  
Überblick über die Geschichte und gegenwärtige Sender und Programme in Ägypten.
- Brunnen, Andrea: BR: Die 'Ära Oeller' geht zuende, in: Fernseh-Informationen. Jg. 38. 1987. Nr. 20. S. 539-540.  
Porträt des Fernsehdirektors des Bayerischen Rundfunks, Helmut Oeller, anlässlich seines Ausscheidens am 31.10.1987.
- Buttler, Rolf: "Er ist immer er selbst geblieben". Werner Höcker: 40 Jahre Journalist, in: WDR print. Nr. 141. 1988. S. 5.
- Cardiff, David: Mass middlebrow laughter: the origins of BBC comedy, in: Media, culture and society. Vol. 10. 1988. Nr. 1. S. 41-60.  
Zur Entwicklung der englischen Radiokomödie für ein Publikum "durchschnittlicher Intelligenz" (middlebrow).

- Conrad, Andreas: 29. Oktober 1923: "Hier Sendestelle Berlin, Vox-Haus, Welle 400". Mit einer einstündigen Musiksendung begann in der Potsdamer Straße das erste deutsche Rundfunkprogramm - Lärmende Anfänge des Hörspiels, in: Weltweit hören. 1988. Nr. 2. S. 5-6, 8.
- Diller, Ansgar: Kampf im Äther, in: NDR-Magazin. 1988. Nr. 3. S. 10-12.  
Über die Rundfunkpropaganda der Nationalsozialisten gegen Österreich.
- Dooremans, Sabine. 38 Jahre Fairneß-Doktrin im amerikanischen Rundfunk - ein Resümee, in: Media Perspektiven. 1987. H. 11. S. 718-724.
- Drude, Joachim: Zehn Jahre drahtloser Privatfunk in Italien - Ein Rückblick, in: Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht. Bd. 107. 1988. S. 127-151.
- Ebbeke, Klaus: Fronarbeit und Experimentierfeld. Bernd Alois Zimmermanns Arbeiten für den Rundfunk, in: Neue Zeitschrift für Musik. Jg. 149. 1988. H. 1. S. 9-14.
- Fernsehspiel mit Perspektiven? (7 Beiträge), in: W & M. Weiterbildung und Medien. 1988. Nr. 1. S. 17-41.
- Frotscher, Fredo: Um möglichst viele zu erreichen ... Zur Medienentwicklung in der VR Mocambique, in: Neue Deutsche Presse. Jg. 42. 1988. Nr. 1. S. 18-19.
- 25 Jahre Weltspiegel (5 Beiträge), in: Erstes Deutsches Fernsehen. Pressedienst. 1988. Nr. 14. S. IV, I-IV, 12.
- 25 Jahre ZDF-Werbefernsehen. (Themenheft), in: Blickpunkte. H. 21. 1988. S. 1-45.
- Grassow, Horst: Seit 22 Jahren: "Erst einschalten - dann frühstücken" in der Sendereihe "7 bis 10: Sonntagmorgen in Spreeathen", in: Beiträge zur Geschichte des Rundfunks. Jg. 21. 1987. H. 1. S. 6-29.  
"7-10: Sonntagmorgen in Spreeathen" ist eine Unterhaltungsreihe des Hörfunks der DDR (Berliner Rundfunk).
- Gronegger, Heidi: Gert Haedecke. Leiter von SWF 3 / Jugendprogramme - Ums Radio dreht sich bei ihm alles, in: SWF Journal. 1988. Nr. 3. S. 4-5.
- Gronegger, Heidi: 100 Jahre Hertz'sche Wellen. Der Weg zum Rundfunk, in: SWF-Journal. 1988. Nr. 1. S. 14-21.
- Gronegger, Heidi: Landesstudio Tübingen. Die "Schwäbische Stimme des Südwestfunks", in: SWF-Journal. 1988. Nr. 2. S. 12-19.

- Hörburger, Christian: Zur Geschichte des Hörspiels in Deutschland. T. 1-3, in: Das Parlament. Jg. 38. 1988. Nr. 7/8. S. 15, Nr. 10. S. 13, Nr. 11/12. S. 11.
  1. "Achtung, Achtung, hier ist die Sendestelle Berlin".
  2. Hunger nach dem dramatischen Wort.
  3. Gefährdet, aber nicht totzukriegen.
  
- Hohmann, Arnold. An der Strecke. Das Fernsehjahr 1987 (ö.-r.) im Rückblick, in: Kirche und Rundfunk. 1988. Nr. 1. S. 5-10.
  
- Hymmen, Friedrich Wilhelm: Misere von Anfang an. Anmerkungen zur Entwicklung der Fernsehkritik, in: Kirche und Rundfunk. 1988. Nr. 6. S. 7-12.
  
- Jahn, Hajo: Rundfunk im Rheinland zurück an die Quelle. "Radio Bergisch Land" will Heimatsendung ohne Heimattümelei sein, in: Romerike Berge. Jg. 37. 1987. H. 4. S. 33-35.  
Vorstellung der neuen Regionalwelle des Westdeutschen Rundfunks (seit 1.12.1987) und Rückblick auf die Geschichte des Westdeutschen Rundfunks in Elberfeld.
  
- Jonischkies, Andrea: Kommunikation aus dem Kühlergrill. Radio-Design, in: Neue Medien. 1988. Nr. 1. S. 38-47.  
Zum Design der Radiogeräte von 1923 bis heute.
  
- Kabel, Rainer: Die DDR-Hörfunkprogrammreform, in: Media Perspektiven. 1988. H. 1. S. 26-31.  
Seit 1.12.1987: Programmreform und neuer Jugendsender in der DDR
  
- Kleinsteuber, Hans J.: Radio-Avantgarde. Community Radio in den USA: das Beispiel WBAI, in: W & M. Weiterbildung und Medien. 1988. Nr. 2. S. 40-43.
  
- Klimsa, Paul: Journalistenausbildung in Polen. Einige Aspekte der Geschichte und Gegenwart eines politischen Berufes, in: Publizistik. Jg. 32. 1987. H. 4. S. 480-491.
  
- Kohagen, Peter: 40 Jahre "Rund um die Berolina". Die älteste deutsche Lokalsendung startete 1948 im Funkhaus des NWDR, in: SFB Report. Nr. 15. 1988. S. 1-3.  
Mit einem Gespräch zwischen Götz Kronburger und Peter Kohagen: Die "Berolina im Wandel der Zeit".
  
- Kuisel, Anita, Peter A. Leitmeyr: Neuentdeckung. Zur Geschichte der drahtlosen Telephonie in Deutschland, in: Kultur & Technik. Jg. 12. 1988. H. 1. S. 57-60.  
Vorstellung des Geräts, mit dem 1906 erstmals in Deutschland drahtlos telefoniert wurde (Berlin-Nauen).
  
- Kunkel, Dale, Bruce Watkins: Evolution of children's television regulatory policy (USA), in: Journal of broadcasting & electronic media. Vol. 31. 1987. Nr. 4. S. 367-389.

- Leder, Dietrich: Das Jahr in Bild und Ton. Ein Rückblick von A bis Z, in: Funk-Korrespondenz. Jg. 36. 1988. Nr. 1. S. P1-P5. Anmerkungen zum Fernsehjahr 1987.
- Mohrhof, Siegfried: "Es waren gute 25 Jahre!" Siegfried Mohrhof zieht eine Bilanz seiner TV-Arbeit, in: WDR print. Nr. 143. 1988. S. 5.
- Moores, Shaun: 'The Box on the dresser': memories of early radio and everyday life, in: Media, culture and society. Vol. 10. 1988. Nr. 1. S. 23-40.  
Über den Einfluß des Radios auf die Alltagskultur vor dem Zweiten Weltkrieg. Ergebnisse von "Oral-history"-Befragungen in England.
- Nyamnjoh, Francis: The last Laugh: Television in Cameroon, in: Intermedia. Vol. 16. 1988. Nr. 1. S. 36-39.
- Polny, Michael: Ein unheimlich typischer Abgang. Zum Ausscheiden des ZDF-Phänomens Gerhard Löwenthal, in: Funkreport. 1988. Nr. 1. S. 7-8.
- Radio-days, in: Neues Rheinland. Jg. 31. 1988. Nr. 1. S. 38-43.  
Über das Radio-Museum Hans Neckers in Langenfeld.
- Saxer, Ulrich: Funktionen, Strukturen und Probleme des Schweizerischen Mediensystems, in: Mediensysteme. Struktur und Organisation der Massenmedien in den deutschsprachigen Demokratien. Wien 1987. S. 48-63.
- Schumacher, Birgit: Kommunikationspolitisch relevante Urteile des Bundesverfassungsgerichts seit 1976, in: Publizistik. Jg. 32. 1987. H. 4. S. 405-421.
- Sönnichsen, Martina: Deutsches aus Ost und West. Zwanzig Jahre SFB-Magazin "Kontraste", in: SFB Report. Nr. 15. 1988. S. 6.
- Sonderhoff, Joachim. Die Poprevolution. Wie Rock'n Roll und Pop in die deutschen Radios kamen, in: Das Parlament. Jg. 38. 1988. Nr. 2. S. 5.
- Urivazo, Renaldo Infante. ICRT - gestern und heute, in: Rundfunk und Fernsehen, Prag. Jg. 37. 1987. H. 6. S. 4-8.  
Zur Geschichte des Rundfunks in Cuba und des "Kubanischen Instituts für Rundfunk und Fernsehen", ICRT (Instituto Cubano de Radio y Television), des obersten offiziellen Organs in der cubanischen Rundfunkorganisation.
- Wagenführ, Kurt, Rosemarie Hirsch, Andrea Brunnen-Wagenführ: 50 Jahre Fernsehprogrammdienst. Aufzeichnungen zur Fernsehgeschichte Deutschland. T. 53, in: Fernseh-Informationen. Jg. 38. 1987. Nr. 21.  
Materialien aus dem Archiv Kurt Wagenführs zur Vorkriegsfernsehen in Deutschland. Mit Anmerkungen.

- Weltspiegel. Auslandskorrespondenten über ihre Arbeit (6 Beiträge), in: ARD-Magazin. Jg. 3. 1988. Nr. 2. S. 4-11.  
Anlässlich des 25jährigen Jubiläums des "Weltspiegel" (10.4.1988) berichten Auslandskorrespondenten über ihre Arbeit.
- Weskamp, Hermann-Josef: Wie der Sport einen Journalisten formte. Kurt Brumme geht in Pension, in: WDR print. Nr. 142. 1988. S. 11.
- Wettstein, Barbara: Das Anschneiden der Wurst vom anderen Ende. Dieter Meichsner: "Ich gebe weiter - aus vollem Herzen. Mir fällt nichts Besseres ein", in: NDR Magazin. 1988. Nr. 2. S. 14-15.  
Über den NDR-Fernsehspielchef Dieter Meichsner und seine Fernsehspiele.

Rudolf Lang

## BESPRECHUNGEN

Das Bild vom Nachbarn im Fernsehen. Ein deutsch-französischer Vergleich. Erster Teil: Henri Ménudier, Deutschland im französischen Fernsehen seit 1963. Zweiter Teil: Christina Kanyarukiga, Frankreich im deutschen Fernsehen seit 1963. Herausgegeben von der Robert-Bosch-Stiftung, Stuttgart. Verlag Bleicher, Gerlingen 1987.

"Bilder voller Widersprüche reflektieren und orientieren seit zwei Jahrhunderten das deutsch-französische Verhältnis, als Spiegelungen nationalen Selbstbewußtseins, als Projektionen nationaler Identitätssuche, als Ausdruck ständigen Maßnehmens am Anderen, um eigene Maßstäbe zu finden." Dieser Beschreibung des Stellenwertes nationaler Bilder durch Rüdiger Stephan, der für die Robert-Bosch-Stiftung als Herausgeber der Untersuchungen von Christina Kanyarukiga und Henri Ménudier zeichnet, läßt eine aufregende, nachdenklich stimmende Lektüre erwarten. Doch gemessen an dem Anspruch - "Das Bild vom Nachbarn. Ein deutsch-französischer Vergleich" - sind die beiden Bände enttäuschend, streckenweise gar ärgerlich. Dies gilt vor allem für die zusammenfassenden und interpretierenden Passagen.

Auch wenn sich beide Autoren nach eigenem Bekunden der Schwierigkeiten und methodischen Problematik ihres Vorgehens bewußt waren, bleibt am Ende der Eindruck einer gewissen Diskrepanz zwischen investierter Arbeitskraft und zutage geförderten Ergebnissen. So hat Ménudier an Hand von Programmzeitschriften mit akribischem Fleiß eine Übersicht aller Sendungen des französischen Fernsehens über Deutschland von 1963 bis 1983 erstellt - bis hin zu Opern- und Konzertübertragungen. So buntscheckig diese statistische Aufreihung wirkt, so generell fällt dann auch das abschließende Urteil aus: "Als getreues Spiegelbild einer bestimmten Sicht, die die Franzosen seit langem von ihren Nachbarn auf der anderen Seite des Rheins haben, reihen sich die Fernsehprogramme in die Kontinuität des Mythos von einem Deutschland mit zwei Gesichtern ein. Das von Madame de Stael überlieferte kulturelle Bild hat sich auf das musikalische Erbe der letzten Jahrhunderte reduziert, wobei das 20. Jahrhundert kaum vertreten ist. Die drei deutsch-französischen Konfrontationen zwischen 1870 und 1945 überwiegend deutlich in den Programmen und halten das Bild eines beunruhigenden und gefährlichen Deutschlands lebendig - dieses Thema wird selbstgefällig im Namen einer Vergangenheit ausgeschlachtet, die man natürlich nicht vergessen darf. Schließlich gibt es einen Widerspruch zwischen dem rückständigen Bild, das sich aus dem Fernsehen ergibt, und der Realität, wie sie Millionen Franzosen erleben, die regelmäßig Kontakt mit Deutschland und Deutschen haben." (S. 234)



Christina Kanyarukiga, die insgesamt vorsichtiger und differenzierter formuliert, hat im Gegensatz zu dem rein quantitativen Vorgehen von Ménudier versucht, durch thematisch gruppierte Inhaltsanalysen von Dokumentationen und Features tragfähigere Aussagen zu gewinnen. Doch steht auch ihre Analyse auf etwas schwankendem Boden, weil sie bei der Auflistung der Frankreichbeiträge der ARD-Anstalten im Ersten Programm deren Anteil am Fernschlüssel außer Acht läßt und die Dritten Programme überhaupt nicht berücksichtigt hat. Dennoch bescheinigt Ch. Kanyarukiga dem deutschen Fernsehen, daß es sich im Gegensatz zu dem auf eine Überbetonung der Vergangenheit fixierten französischen Fernsehen "bemüht habe, ein vielschichtiges, alle Lebensbereiche einschließendes Bild vom Nachbarstaat Frankreich und seinen Bürgern zu zeichnen". (S. 94)

Nachdenklich stimmen vor allem die Defizite, auf die beide Autoren gestoßen sind: Die Generationenfrage, Bildungs-, Wirtschafts- und Kulturpolitik, das Verhältnis der Jugend zur eigenen Geschichte und der des Nachbarn - zu viele der für die Bewältigung der Zukunft wichtigen Themen wurden in der gegenseitigen Berichterstattung ausgeklammert, zumindest bis 1983. Allein schon die unterschiedlichen Untersuchungsmethoden - die wohl einem Kommunikationsdefizit dieser deutsch-französischen "Zusammenarbeit" entspringen - fordern zu großer Zurückhaltung gegenüber den vergleichenden und wertenden Aussagen der Autoren auf. Noch problematischer ist allerdings, daß sich die Verfasser lediglich an der ins Auge springenden Oberfläche ihrer Thematik bewegen, weil sie die strukturellen Faktoren, etwa die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Fernsehbilder, vernachlässigen. Gerade hier aber wäre anzusetzen, wollte man der Frage nachgehen, "durch welche Themen, in welchen Formen und mit welchen Intentionen dem Fernsehpublikum ... der ... Nachbar vorgestellt wurde" (Kanyarukiga, S. 14).

Ch. Kanyarukiga und H. Ménudier haben zwar weitgehend die richtigen Fragen gestellt, doch war (oder wurde) der Rahmen ihrer Arbeit so eng gesteckt, daß zuverlässige und überzeugende Antworten unter Einbeziehung der strukturellen Voraussetzungen medialer Vermittlung bestenfalls in Ansätzen zu erkennen sind. Insofern sind die vorliegenden Bände symptomatisch für eine noch immer weit klaffende Forschungslücke. Medienwirkungsforschung im internationalen Vergleich bleibt - gerade angesichts einer kaum aufhaltbaren Überflutung mit international austauschbaren Programmen - ein Desiderat. Deshalb ist zu wünschen, daß die Robert-Bosch-Stiftung, die sich der internationalen Verständigung verschrieben und die vorliegenden Untersuchungen gefördert und publiziert hat, diese kritischen Anmerkungen auch als Ermunterung ansieht, auf diesem Feld weiter Experimentiergeist zu zeigen.

Klaus Wenger

Walter Bruch, Heide Riedel, PAL - Das Farbfernsehen, hrsg. vom Deutschen Rundfunk-Museum e.V. Berlin, Berlin (West) 1987, 232 Seiten, zahlreiche Abbildungen.

So wie er viele Jahre die einzelnen Farben in ihre Farbkomponenten zerlegte, um sie technisch greif- und manipulierbar zu machen, so zerlegt Walter Bruch - am 2. März 1988 achtzig Jahre alt geworden - die aktuelle technische Farbfernsehenszene in die ihnen zugrundeliegenden Ideen, Theorien, Entdeckungen und Erfindungen. So wie die einzelnen Farben auf einer Frequenzskala ihren Platz haben, so ordnet er die Ideen wie ein "Geschichtssingenieur" auf einer historischen Skala an. Kaum jemand dürfte ähnlich qualifiziert sein, die gerade für das Farbfernsehen entscheidenden historischen Erkenntnisse, die im einzelnen bekannt sind, auszuwählen und nach inhaltlichen Kriterien zu ordnen. Die Lektüre ist wegen ihrer sehr gerafften Form in diesem ersten Teil für Laien nicht einfach. Eine Literaturliste verweist jedoch auf die wesentlichen Schriften, die eine Vertiefung ermöglichen. Zahlreiche farbige Illustrationen ergänzen die Ausführungen des ersten Abschnitts.

Im zweiten Abschnitt beschreibt der Erfinder in recht subjektiv gehaltenem Ton die Erfindung des PAL-Farbfernsehensystems selbst und seine Propagierung und Verbreitung in Europa, Südamerika, Afrika und Asien. Bereits 1945 war er an der Entscheidung für die dann in Europa verbreitete 625-Zeilennorm beteiligt gewesen, als er in der Berliner Röhrenfabrik RFO und AEG an sowjetischen Fernsehentwicklungen mitarbeitete. Die Sowjetunion hatte im Rahmen der Pacht- und Leihlieferungen während des Kriegs amerikanische 525-Zeilen-Studio-Anlagen erhalten, deren Umstellung von der amerikanischen 60-Hz-Netzfrequenz auf die europäischen 50 Hz gerade die 625 Zeilen ergab.

Breiten Umfang nimmt die Beschreibung der Rivalitäten zwischen dem von Bruch ursprünglich aus eigener individueller Initiative entwickelten PAL-System und dem schon älteren SECAM-System ein. Diese Arbeiten nahm er "mehr oder minder schwarz" im Grundlagen-Laboratorium von Telefunken in Hannover vor, wo er den Auftrag hatte, sich "mit all den auf diesen Bereich in Zukunft zukommenden Fragen zu beschäftigen". Es wird deutlich, wie stark Bruch die Durchsetzung seines Systems zum ganz persönlichen Anliegen machte, wobei er, so klingt es manchmal an, mit der Unterstützung durch die Firma nicht immer zufrieden war. Das Bild von der massiven staatlichen Unterstützung der Verbreitung des SECAM-Systems durch die französische Regierung auf der einen Seite, der nur der "kleine" Ingenieur Bruch auf der anderen gegenüberstand, überzeugt den Rezensenten nur insofern, als er in ihm die energische und letztlich erfolgreiche Persönlichkeit des Erfinders erkennt, der selbst sein bester Propagandist war. Wichtig zu wissen, daß die für die heutige Zeit manchmal in Abrede gestellte Rolle der individuellen Persönlichkeit bei der Weiterentwicklung der Technik nicht nur groß, sondern entscheidend sein kann.

Auch hier gilt, daß jeder, der mehr wissen will, selbst zu den Zeitungen der sechziger und siebziger Jahre greifen sollte. Andererseits wäre es wichtig, gerade von einem solchen Kenner der Situation, wie es Walter Bruch ist, zu vielen Fragen mehr und Differenzierteres zu erfahren. In den anschließenden Interviews, die Heide Riedel mit Farbfernsehexperten führte, wird nicht nur einmal gesagt, heute seien beide Systeme so gut, daß nur Experten einen Unterschied feststellen könnten. Auch am PAL-System, das ohne die am SECAM-Verfahren erkannten Nachteile nicht entstanden wäre, wurde weiterentwickelt. In Bruchs Ausführungen klingen diese Überlegungen nur hier und da an, gehen aber weitgehend hinter ausführlicher referierten Geschichten und Geschichtchen unter.

Der dritte Teil des verdienstvollen Bruch enthält die mit zahlreichen Abbildungen und Faksimiles illustrierten Niederschriften von zwölf Gesprächen, die Heide Riedel bei der Einführung des Farbfernsehens 1967 mit Beteiligten geführt hat. Neben vielen Fakten werden dabei auch persönliche Einschätzungen mitgeteilt, die manchmal im aufschlußreichen Kontrast zu den vorausgegangenen Ausführungen von Bruch stehen. Dies trifft nicht nur auf einzelne Aussagen, sondern - und das macht die Bedeutung des Bandes aus - auch auf die Erkenntnis zu, daß das PAL-System zwar auf einer ganz bestimmten Erfindung beruht, deren Patent am 31. Dezember 1962 angemeldet, am 26. Oktober 1967 ausgelegt und am 10. April 1969 endlich erteilt wurde, aber auf Voraussetzungen, die Jahrhunderte zurückreichen, und daß es weltweit die Situation von Bevölkerung, Politikern, Technikern, Sendeanstalten sowie Autoren, Regisseuren und Bühnenbildnern des Fernsehens neu gestaltete.

Hartmut Petzold

Wolfgang Adler, Schlagerchronik von 1892 - 1959. Zeittypische Musik des deutschsprachigen Raumes aus dem Bereich der Unterhaltung, 2. erw. Auflage, Berlin 1987 (= SFB-Archiv Bd. 3), X und 490 Seiten.

Neben dem Norddeutschen Rundfunk hat der Sender Freies Berlin seit Beginn dieses Jahrzehnts in seinem Schallarchiv historische Bestandsdokumentation in Gang gebracht. Gesamtverzeichnisse der Tonträger zur Zeitgeschichte erschienen für die Zeit 1946 bis 1954 im Jahre 1980, für 1900 bis 1945 und für 1954 bis 1956 im Jahre 1984 (s. MITTEILUNGEN 7/1981, S. 185 f. und 11/1985, S. 398-400). Doch nicht die erwartete und erwünschte Fortsetzung dieser Bände mit dem Nachweis von Worttonträgern für die folgenden Jahre wurde jüngst vom Schallarchiv des SFB präsentiert, sondern die zweite Auflage der von Wolfgang Adler erstmals im Jahre 1983 vorgelegten "Schlagerchronik" (s. MITTEILUNGEN 11/1985, S. 117), die de facto einer völligen Neubearbeitung gleichkommt.

Die umfangreiche Dokumentation erfaßt in ihrer Zeit bekannte und erfolgreiche Titel der Unterhaltungsmusik aus den Tanzsalons, Konzertstücke für Caféhäuser, aber auch Lieder des Kabarets, der

Operette und des Films aus den Jahren 1892 bis 1959. Während die Rückwärtsdokumentation mit dem Titel "Die Holzaktion", einem Rheinländer von Otto Teich, eher zufällig das Jahr 1892 erreichte, begründet Wolfgang Adler das Grenzzjahr 1959 mit dem Hinweis, daß die Schlagerproduktion der folgenden Jahre durch Schlagerparaden und Hitlisten gut belegt sei. Mit insgesamt 1537 nachgewiesenen Titeln hat sich der Umfang der neuen gegenüber der Erstauflage fast verdreifacht! Aber auch die Beschreibungskriterien wurden erweitert, denn zusätzlich zum Titel der "Schlager" und dem Namen des Komponisten enthält die Neuauflage auch Angaben über den Textdichter und den bzw. die Erstinterpreten, weiter der Urheberrechte wegen der Namen des die zugehörigen Noten verbreitenden Verlags, schließlich eine Charakteristik des entsprechenden Titels durch Angabe der Tanzart, die jeweils der Vorlage, der Erstveröffentlichung der Noten, entnommen wurde. Dies gilt es zu unterstreichen: bei der Schlagerchronik handelt es sich nicht um einen Bestandsnachweis von U-Musik-Tonträgern im Schallarchiv des SFB, sondern um eine allgemeingültige Übersicht über die in ihrer Zeit beliebten Melodien und Liedtexte auf der Grundlage der veröffentlichten Noten. Ausdrücklich räumt Wolfgang Adler bei der Auswahl "bei allen Bemühen um Objektivität hin und wieder eine subjektive Beurteilung" ein (S. VII).

Die Durchsicht der "Schlagerchronik" ist für den Rezensenten von großem Reiz, denn von Operettenmelodien und Kabarettliedern abgesehen setzt spätestens mit der Einbeziehung der Tonfilmschlager ab 1929 und 1930 die Erinnerung, das Wiedererkennen des Konsumenten ein, das sich in der Folgezeit um so mehr steigert, als die vornehmlich durch den Rundfunk verbreiteten Erfolgsmelodien ihrer Zeit sich erstaunlich tief dem passiven Gedächtnis einprägten. Doch verbietet dieser Ort ein Verweilen bei der Beschreibung solcher Erfahrung, vielmehr ist die Informationsquapität der Veröffentlichung zu unterstreichen, die zudem durch gut und zuverlässig gearbeitete Indices die ca. 390 Komponisten (S. 369-410), die ca. 420 Textdichter (S. 413-418) und die mehr als 400 Erstinterpreten, Sänger(innen) ebenso wie Orchestergruppen (S. 421-425), der insgesamt dokumentierten 1537 Titel erschließt. In einem eigenen Index wurden zudem die Bühnenwerke/Filme gesondert genannt, die die Schlager zum ersten Mal verbreiteten (S. 429-451); schließlich beschließt ein Titelregister den Band (S. 455-489).

Gewiß werden ältere Benutzer der "Schlagerchronik" auch manche der von ihnen persönlich erinnerten Titel vermissen. Das mag nicht zuletzt daran liegen, daß die für den Schlager im deutschsprachigen Raum besonders kennzeichnenden Refrains sich nachhaltiger dem Gedächtnis einprägten als die eigentlichen Titel. Auch waren in der von der Chronik erfaßten Zeit bereits viele ausländische Kompositionen in deutscher Sprachversion verbreitet, die aber nach den Kriterien des Herausgebers unberücksichtigt bleiben mußten. Trotz des Hinweises auf die Schlagerparaden und Hitlisten der Zeit seit 1960 bleibt die Frage nach einer Fortsetzung und der Ergänzung der Dokumentation: würde eine Schlagerchronik für die letzten drei Jahrzehnte angesichts des inzwischen erreichten Übergewichts

ausländischer Produktionen nicht zuletzt aus dem angelsächsischen Sprachraum überhaupt noch ähnlich repräsentativ sein können wie es die "Schlagerchronik" für die Zeit bis 1959 tatsächlich ist?

Wolfgang Adler verzichtete in seiner knappen Einleitung auf die Nennung von wissenschaftlicher Literatur zum Phänomen der Schlagerkultur, zur Gebrauchsmusik, zu der auch die Produktion und Popularität von Schnulzen unverwechselbar gehört. Doch nicht eine wissenschaftliche Veröffentlichung, sondern ein Hilfsmittel war von dem Herausgeber und Bearbeiter intendiert. Daß ihm dabei unter der Hand ein Nachschlagewerk gelang, das gewiß auch außerhalb der U-Musik-Redaktionen des Rundfunks benutzt werden wird, sei dankbar begrüßt.

F.P. Kahlenberg

Theo Stammen, Die Weimarer Republik. Das schwere Erbe, Bd. 1: 1918-1923. Mit Beiträgen von Walther L. Bernecker, Eberhard Holtmann, Gotthard Jasper, Gottfried Niedhardt, Dirk Berg-Schlosser. Mit zwei Ton-Kassetten. München (Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit) 1987.

Johannes Hampel, Der Nationalsozialismus. Bd. 1: Machtergreifung und Machtsicherung 1933-1935. Mit Beiträgen von Raimund Baumgärtner, Herbert Immenkötter, Carsten Nicolaisen, Ambros Schor, Hans Thieme, Eugenie Trützscher von Falkenstein. Mit zwei Ton-Kassetten. München (Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit) 1985.

Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (IV). Jürgen Weber, Ära Adenauer Bd. 1: Die Bundesrepublik wird souverän 1950-1955. Mit Beiträgen von Peter Steinbach, Karl Heinz Willenborg. Mit zwei Ton-Kassetten. München (Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, im Buchhandel: Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn) 1986.

In den Jahren 1978 bis 1981 hatte die Bayerische Landeszentrale für politische Bildungsarbeit unter dem Obertitel "30 Jahre Bundesrepublik Deutschland" in drei Bänden die Jahre vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis zur Konstituierung der Verfassungsorgane des Bundes im September 1949 dargestellt. Das Besondere an dieser Veröffentlichung war das Konzept, "Zeitgeschichte im Medienverbund" zu präsentieren, die jeweilige Darstellung nicht nur um den Abdruck wichtiger Quellentexte und um die Illustration mit zeitgeschichtlichen Fotografien, Plakaten etc. zu ergänzen, sondern durch beigegebene Tonaufnahmen in Kassetten gleichsam zu verlebendigen. Über diese Veröffentlichung ist in den MITTEILUNGEN regelmäßig berichtet worden (zuletzt in 8/1982, S. 172 f.). Der Erfolg des Konzeptes in der politischen Erziehungs- und Bildungsarbeit ermutigte die Münchener Landeszentrale zur Erweiterung der zeitgeschichtlichen Darstellung nach dem gleichen Muster. In einer von Johannes Hampel, Didaktiker der Sozialkunde an der Universität

Augsburg, betrauten, wiederum auf drei Bände geplanten Reihe wird die Epoche der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland behandelt, und 1987 erschien der erste von drei geplanten Bänden zur Geschichte der Weimarer Republik, herausgegeben von Theo Stamm, Ordinarius für Politikwissenschaft an der Universität Augsburg. Schließlich findet die ursprüngliche Darstellung der unmittelbaren Nachkriegszeit mit einem vierten Band zur Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, herausgegeben von Jürgen Weber, Dozent an der Politischen Akademie in Tutzing, ihre Fortsetzung.

Den Tondokumenten gilt die Aufmerksamkeit bei der Besprechung der Veröffentlichungen der Landeszentrale für die politische Bildungsarbeit in München an dieser Stelle. Zum Band über die Weimarer Republik von 1919 bis 1923 enthalten die beiden Kassetten 26 Tondokumente, das älteste die Rede Wilhelms II. vom 24. Januar 1904 aus den Beständen des Deutschen Rundfunkarchivs in Frankfurt/M. Weitere elf Tondokumente stellte das DRA zur Verfügung, sie entsprechen den Nummern 12, 33, 34, 35, 40, 53, 54, 56, 59, 61, 69 und 72 in Band 8 der Bild- und Tonträgerverzeichnisse des DRA (Frankfurt/M. 1977). Bei je fünf weiteren Tondokumenten wird in der Quellenangabe auf die Schallarchive des Senders Freies Berlin und des Bayerischen Rundfunks verwiesen, in einem Falle auf jenes des Süddeutschen Rundfunks. Dabei handelt es sich in der Regel um Rundfunksendungen mit Zeitzeugen aus der Zeit der Weimarer Republik, die in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden sind. Leider fehlen indessen genauere Angaben über das Sendedatum, über die ursprüngliche Sendeform, und im Falle eines Radio-Interviews mit Hans Ehard im SDR blieb auch der Name seines Interviewspartners ungenannt. Kaum zu entscheiden ist aufgrund der zu sparsamen Angaben im Band, ob es sich bei den fünf Einzelaussagen von Paul Löbe aus dem Jahre 1957 im SFB um jeweilige Ausschnitte aus einer einzigen oder aus mehreren Vorlagen handelt. Zu zwei Beiträgen von Marie Elisabeth Lüders aus dem Schallarchiv des Bayerischen Rundfunks fehlt jegliche Zeitangabe. Zweifellos eine Bereicherung stellen die beiden Tondokumente mit der Quellenangabe Telepool in München dar, einmal das sog. Kampflied der Brigade Ehrhardt aus dem Jahre 1920/1921, zum anderen ein Kabarett-Vortrag Ernst von Wolzogens von 1920. Daß sich die Beschreibung des letztgenannten Tondokuments (S. 241 und S. 352 des Bandes) auf die bloße Wiedergabe des Wortlauts der Ansage auf der Kassette beschränkt und dabei deren Interpunktion übernimmt, also mit einem Doppelpunkt endet, belegt die geringe Sorgfalt, mit der die Tondokumente insgesamt beschrieben wurden.

Die Kassetten zum ersten Band der Darstellung der NS-Zeit umfassen 32 Tondokumente, wobei auf exakte Quellenangaben im Unterschied zu den anderen Bänden verzichtet wurde, lediglich summarisch auf die Schallarchive des Bayerischen Rundfunks und des Instituts für Film und Bild in München verwiesen ist (S. 356). Bei der Mehrzahl der Dokumente können die Vorlagen in den Katalogen des DRA festgestellt werden, in dem erwähnten Bd. 8 und vor allem in Bd. 10 der Bild- und Tonträgerverzeichnisse (Frankfurt/M. 1980). Dabei fällt auf, daß der überwiegende Teil der Tondokumente nur in zum Teil stark gekürzten Auszügen wiedergegeben ist, ohne daß dies kennt-

lich gemacht wäre. Auch wurde wie bereits bei den Tondokumenten zum Band zur Weimarer Republik mehrfach unter verschiedenen Überschriften aus einer Vorlage zitiert, z.B. aus der Rede Hitlers am 1. Mai 1933. Schließlich fehlen Hinweise auf die Druckorte der in den Kassetten zitierten Reden. Erweisen Herausgeber und Landeszentrale mit solch oberflächlichem Umgang mit den akustischen Quellen den die Bände nutzenden Multiplikatoren, den Lehrern der Jugend- und Erwachsenenbildung, am Ende nicht einen Bärendienst? Der quellenkritische Umgang mit dem angebotenen Material wird jedenfalls nicht erleichtert, das Versprechen der Vorzüge des eingangs erwähnten Konzepts wegen der fehlenden Qualität der Durchführung nicht eingelöst. Erstaunlich erscheint die Bemerkung ausgangs des 7. Kapitels des Bandes zum Thema "Die katholische Kirche und der Nationalsozialismus" von Hermann Immenkötter, daß geeignete Tondokumente nicht beschaffbar gewesen wären (S. 247).

Mit größerer Sorgfalt wurden die 28 Tondokumente zum ersten Band der "Ära Adenauer" beschrieben, zumindest finden sich Quellenangaben zu jedem einzelnen Dokument. Nur noch die Hälfte entstammt dem Deutschen Rundfunkarchiv, sechs weitere wurden vom Schallarchiv des Senders Freies Berlin, je zwei vom Westdeutschen Rundfunk und vom Bayerischen Rundfunk, je ein Tondokument vom Hessischen Rundfunk, vom Norddeutschen Rundfunk, vom Südwestfunk und vom Rias beigesteuert. Aber die ausschnitthaften Zitate aus den Vorlagen blieben auch hier unbezeichnet. Daß die aus einem schwer überschaubaren großen Angebot ausgewählten Tondokumente nach Inhalt und Qualität überzeugen, sei unterstrichen. Auf die Dokumente wurde von den Autoren des Bandes zum Teil mehrfach hingewiesen - Indiz für deren Qualität als akustische Schlüsseldokumente, zugleich Beleg für die selbstverständliche Integration der in zeitgeschichtlichen Veröffentlichungen oft noch vernachlässigten Tonquellen.

"Zeitgeschichte im Medienverbund" bleibt ein attraktives Konzept, das in den von der Bayerischen Landeszentrale für die politische Bildungsarbeit jüngst vorgelegten Bänden trotz der bezeichneten Mängel mit Erfolg realisiert wurde. Daß sich die Herausgeber mit den beigegebenen fotografischen Abbildungen noch immer auf die Illustrationsfunktion beschränkten, quellenkritische Angaben dabei aber gänzlich vernachlässigten, muß auch angemerkt werden. Wenn die hier besprochenen Bände eine wirkliche Pilotfunktion für eine neue Qualität zeitgeschichtlicher Veröffentlichungen beanspruchen sollen, dann müssen die Quellenbeschreibungen, die Angaben über deren Nutzung noch verbessert werden.

Abschließend ist noch anzumerken, daß eine Bezugsmöglichkeit für die hier angezeigten Bände über den Buchhandel nur für den Band über die Ära Adenauer 1949-1955 gegeben ist, während für die Veröffentlichungen zur Geschichte der Weimarer Republik und den Nationalsozialismus gilt, "daß diese Veröffentlichungen nach (den) - insoweit von Haushaltsbedingungen bestimmten - Bezugsbedingungen ausschließlich an Personen in Bayern abgegeben werden können" (Mitt. der Landeszentrale vom 16.9.1987).

F.P. Kahlenberg